



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
Lingue, letterature e culture comparate

CICLO XXXI

COORDINATORE Prof. Maria Rita Manzini

*Da Tel Quel alla mistica dell'istante.
L'evoluzione della poesia di Jacqueline Risset*

Dottorando
Dott. Sara Svolacchia

Tutore
Prof. Michela Landi

Coordinatore
Prof. Maria Rita Manzini

Anni 2015 /2018

INTRODUZIONE.....	3
CAPITOLO 1 LA SCRITTURA D'AVANGUARDIA: TEL QUEL E LA «POETICA DEL SEGNO».....	9
1.1. Il ventennio di <i>Tel Quel</i> e la Francia alla frontiera del maggio '68.....	10
1.2. Scrittura e testualità	28
1.3. La frontiera cinese: materialismo, maoismo e psicanalisi.	37
1.4. Jacqueline Risset e «Tel Quel»	50
1.5. Né prosa né poesia.....	56
1.6. <i>Jeu</i>	63
1.7. La poesia come sottrazione. <i>La Traduction commence</i>	81
CAPITOLO 2 «TRADUZIONE E MEMORIA POETICA»: DANTE.....	94
2.1. La svolta poetica: <i>Sept passages de la vie d'une femme</i>	95
2.2. Dante: il grande assente	107
2.3. Verso la rivoluzione: il Dante di <i>Tel Quel</i> e Sollers.....	129
2.4. Al di fuori dei confini francesi: Mandel'stam e Borges.....	139
2.5. Due illustrazioni della <i>Commedia</i> a confronto: Doré e Botticelli interpreti di Dante.	145
2.6. Genesi di una traduzione.....	149
2.7. Il «legame musaico» dantesco: l' <i>enjeu</i> traduttivo	157
2.8. La riscrittura del discorso amoroso. <i>L'Amour de loin</i>	172
CAPITOLO 3 LA MISTICA DELL'ISTANTE.....	194
3.1. La portata gnoseologica dell' <i>instant-éclair</i> : la «demi-vision».....	195
3.2. <i>Myein</i> : l'istante mistico del silenzio	205
3.3. Gli istanti del ricordo: l'«arrière-pays»	213
3.4. L'istante e il sonno: la rottura della «chrono-logie»	219
3.5. L'abbandono della lirica trobadorica : <i>Petits éléments de physique amoureuse</i>	230
3.6. <i>Les Instants</i> come ritratto di fine secolo: studio di due <i>avant-textes</i>	241
3.7. Le ultime poesie e gli inediti.....	262
3.8. La poesia come sovranità.....	271
CONCLUSIONI.....	282
APPENDICE.....	291
Dattiloscritti di <i>Les Instants</i>	292
BIBLIOGRAFIA	310
Opere di Jacqueline Risset	310
Studi su Jacqueline Risset	347
Intorno a <i>Tel Quel</i>	356
Su Dante in Francia	362
Sull'istante.....	370
Teoria letteraria.....	373
Altri documenti	375

Introduzione

«Ambassadrice réciproque», «italienne en France et française en Italie»¹ : queste sono solo alcune delle molte espressioni con le quali il doppio statuto dell'attività di Jacqueline Risset è stato definito durante gli oltre quarant'anni di carriera e ancora dopo la sua scomparsa nel 2014. Traduttrice dall'italiano al francese (il *Tristano* di Nanni Balestrini, i *Poeti di "Tel Quel"* e, più recentemente, *Nei mari estremi* di Lalla Romano²) e, soprattutto, dal francese all'italiano (*Le Parc*, *Le Parti pris des choses*³), Risset è soprattutto nota a livello internazionale per il monumentale lavoro di traduzione della *Divina Commedia* (e delle *Rime*, sebbene pubblicate postume⁴) che conosce, ancora oggi, numerose ristampe⁵. Grande rilevanza hanno anche i suoi lavori su Scève, Proust, Bataille⁶, mentre a livello accademico viene ricordata, oltre che per il suo insegnamento, come fondatrice e presidente del Centro Studi Italo-Francesi di Roma e della relativa biblioteca da lei battezzata in onore di Guillaume Apollinaire.

Decisamente più nell'ombra è, invece, la sua attività di scrittrice che conta, tuttavia, ben sei raccolte poetiche, due volumi – in una prosa di difficile classificazione che si pone

¹ Le citazioni sono tratte, rispettivamente, da C. Moatti e A. Borer, *La huitième colline de Rome in I pensieri dell'istante, scritti per Jacqueline Risset*, Editori internazionali riuniti, Roma, 2012, pp. 23-24 e da V. Dutaut, *Élargir l'humain par les mots*, «Forum», n. 490, novembre-décembre 2014, p.18.

² Si tratta, rispettivamente, di N. Balestrini, *Tristan*, Paris, Seuil, 1972; *Poeti di «Tel Quel»*, Torino, Einaudi, 1968; L. Romano, *Tout au bout de la mer*, Paris, Hachette littératures, 1998.

³ P. Sollers, *Il parco*, Milano, Bompiani 1967; F. Ponge, *Il partito preso delle cose*, Torino, Einaudi, 1979.

⁴ D. Alighieri *Rimes*, Paris, Flammarion, 2014.

⁵ Nello specifico D. Alighieri, *La Divine Comédie*, Paris, Flammarion, 2001; D. Alighieri, *La Divine Comédie*, Paris, Flammarion, 2004-2006; D. Alighieri, *La Divine Comédie*, Paris, Flammarion, 2010 (nuova edizione interamente rivista).

⁶ Si ricorderanno qui, in particolare, le monografie dedicate a Proust e Scève: *L'Anagramme du désir: essais sur la Délie de Maurice Scève*, Roma, Bulzoni, 1971; *Une certaine joie. Essai sur Proust*, Paris, Hermann, 2009. Per quanto riguarda i saggi su Bataille, molti dei quali ora raccolti in J. Risset *Georges Bataille* (a cura di M. Galletti e S. Svolacchia), Roma, Artemide, 2017, si veda *infra* 3.8.

a metà strada tra saggio e *autofiction* – e un’antologia di poesie scelte autotradotte in italiano⁷. In controtendenza rispetto ai già numerosi studi sulla traduzione, è precisamente la produzione poetica di Risset che il presente lavoro intende esaminare. L’ipotesi di partenza è che esista, dal debutto letterario attraverso lo sperimentalismo di *Tel Quel*, una traiettoria che, incrociando Dante e lo stilnovismo per mezzo del lavoro di traduzione della *Commedia* dantesca, porti Risset all’elaborazione di una personale poetica incentrata sulla nozione di «istanti privilegiati»⁸ di cui la poesia si fa portavoce.

Se l’obiettivo è quello di analizzare l’evoluzione di questa traiettoria poetica, l’approccio all’opera di Risset non potrà essere altro che diacronico: senza voler imporre una rigida partizione all’interno di una scrittura che resta, per sua stessa natura, estremamente composita, saranno proposte tre fasi cronologicamente consecutive e corrispondenti alle tappe più importanti dell’attività letteraria dell’autrice. Dapprima, come si è detto, l’incontro con il gruppo di *Tel Quel*, con il quale Risset pubblicherà i primi lavori, decisamente in linea con un rifiuto della letteratura “tradizionale” e dei relativi codici poetici. Data l’importanza storico-culturale di *Tel Quel* nel contesto francese degli anni Sessanta e Settanta, ampio spazio sarà dato alla ricostruzione della storia del gruppo stesso e, nello specifico, a come le vicende di quella Francia a cavallo del maggio ’68 influenzarono la scrittura di Risset.

È d’altronde proprio in quegli anni – e più precisamente nel 1965, come rivela la stessa scrittrice a proposito del saggio di Philippe Sollers dal titolo *Dante et la traversée de l’écriture*⁹ – che può essere situato l’incontro tra Risset e la *Commedia*. Incontro che segnerà, come è noto, la consacrazione della studiosa come traduttrice e che, ancora più significativamente per la presente analisi, la porterà a un progressivo distacco dalle sperimentazioni telqueliane e a una riscoperta della narrazione amorosa (seppure con al centro, per riprendere la nota formula proustiana, un soggetto «qui raconte et qui dit *je*»¹⁰).

La terza ed ultima fase dell’attività poetica di Risset, riconducibile a quella che può essere definita l’adesione a una mistica dell’istante – mistica, lo si vedrà, nient’affatto trascendente ma legata all’esperienza sensibile dell’Io – si traduce in un’attenzione alle molteplici manifestazioni che l’istante può assumere, quali i sogni, i ricordi o i colpi di

⁷ J. Risset, *Il tempo dell’istante: poesie scelte 1985-2010*, edizione bilingue, Torino, Einaudi, 2011

⁸ G. Bataille, *Le sacré*, in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1970, p. 560.

⁹ P. Sollers, *Dante et la traversée de l’écriture*, «Tel Quel» n. 23, automne 1965, pp. 12-32.

¹⁰ M. Proust, *Correspondance*, Paris, Éd. Plon, t. XII, 1984, lettre du 7 février 1913, pp. 91-92.

fulmine. Si tratta, proustianamente, di momenti di rivelazione che si distaccano dal tempo della quotidianità inteso come durata e che prendono vita proprio grazie al soggetto – al *je* ritrovato con Dante – che di essi fa esperienza.

Sebbene trattate separatamente, le tre fasi della scrittura rissettiana appena delineate sono strettamente connesse tra loro, tanto che nell'ultima parte di questa ricerca, grazie all'analisi di un inedito¹¹ ritrovato nell'archivio Risset-Todini¹² e risalente a un'epoca ancora antecedente a quella di *Tel Quel*, apparirà chiaro come, in fondo, l'evoluzione della poesia della scrittrice non segua una perfetta linea retta quanto, piuttosto, un percorso a spirale attraverso cui la nozione di istante, già presente in germe nei primissimi componimenti, venga progressivamente messa a fuoco.

In effetti, come il ritrovamento dell'inedito ben dimostra, la ricerca teorica alla base di questo studio è andata di pari passo con un lavoro presso l'archivio Risset-Todini volto a intraprendere un'operazione di catalogazione dell'intero materiale (lettere, manoscritti inediti, bozze di articoli, ma anche volumi dedicati, appunti per conferenze e molto altro ancora) presente nella loro già comune abitazione.

A partire dal 2014, dunque, varie sono state le direzioni in cui l'*équipe* dell'archivio si è mossa¹³: prima di tutto, il necessario lavoro di reperimento, catalogazione e disposizione cronologica dei testi di Jacqueline Risset in vista della creazione di una bibliografia che fosse il più possibile definitiva. Congiuntamente con le ricerche di Paolo Breda, bibliotecario del Centro Studi Italo-Francesi, e grazie a ritrovamenti in archivio di alcune traduzioni di poesie (soprattutto in spagnolo e in inglese) o di saggi pubblicati di cui si ignorava l'esistenza¹⁴, è possibile affermare che questa prima operazione è ormai completata¹⁵.

¹¹ J. Risset, *Défi*, edito da Umberto Todini e ora in M. Galletti (a cura di), *Jacqueline Risset. «Une certaine joie»*. Percorsi di scrittura dal Trecento al Novecento, Roma, Roma TrE-Press, 2017, pp. 20-21.

¹² L'archivio ha sede a Roma, è stato ideato ed è gestito dal compagno di vita dell'autrice, Umberto Todini.

¹³ Questa *équipe* di cui ho il privilegio di far parte è composta, oltre che dal Professor Todini stesso, dall'archivista Giuseppe Iafrate e da Marta Felici.

¹⁴ Tra le antologie in spagnolo si ricorda *19 Contrar!ios*, Editorial arte y literatura, Ciudad de la Habana, Cuba 2001; le traduzioni in inglese sono diverse e interessano soprattutto *Sept passages de la vie d'une femme*. Si ricordano, ad esempio, quelle di Sheri Lyman apparse in «Tyuony» n. 2, 1986 e quelle ad opera di Rosemary Waldrop in «The Literary Review», Volume 30, n. 3 Spring 1987.

¹⁵ Salvo il reperimento, sempre possibile ma a questo stadio della ricerca presumibilmente raro, di testi editi ma di cui si ignora l'esistenza, come potrebbe essere il caso di articoli pubblicati in giornali o riviste poco note. Un discorso a parte, invece, può essere fatto per il materiale multimediale costituito da video interviste, interviste in radio o registrazioni di conferenze, il cui elenco è ancora provvisorio e certamente non esaustivo. Per una ricognizione generale sui lavori di costituzione della bibliografia di Risset si rimanda

Più complesso è invece il tentativo di costituire una bibliografia *su* Jacqueline Risset – tentativo per sua stessa natura inesauribile data la possibilità che vengano pubblicate costantemente nuove ricerche. La sezione «Studi su Jacqueline Risset» facente parte della bibliografia alla fine di questo lavoro, che deve molto a quella iniziata da Paolo Tamassia¹⁶, è un primo passo verso un’esaustività che riguardi, almeno, il periodo di attività della studiosa, lasciando aperta la possibilità di nuovi studi in corso.

Oltre alla catalogazione dell’opera *di* e *su* Jacqueline Risset, un’altra tappa importante per il lavoro in archivio ha avuto origine dalla proposta, fortemente caldeggiata da Umberto Todini, di catalogare i volumi di poesia posseduti dalla scrittrice e da lei stessa ordinati in una sezione autonoma della biblioteca personale. La scelta, certamente inusuale, di iniziare una schedatura di volumi non firmati dall’autrice, è stata supportata da un duplice ordine di ragioni: dal punto di vista pratico, secondo la testimonianza di Umberto Todini, era proprio in quella sede che appariva più probabile il reperimento di dediche, lettere e appunti; sul piano teorico, il ruolo privilegiato che la poesia ha occupato nell’attività di Jacqueline Risset sembrava poi imporre quasi naturalmente questo punto di partenza. In effetti, come questa ricerca mostrerà in diversi momenti, il lavoro di catalogazione ha portato alla luce materiali inediti di estrema importanza e, al tempo stesso, reso più chiara la costellazione di influenze poetiche all’opera sulla scrittura stessa di Risset. Non da ultimo, grazie all’importante materiale fornito dal paratesto (*envois d’auteurs*, dediche, lettere) della sezione di poesia, è stato possibile rintracciare con precisione il tessuto di relazioni intellettuali strette da Risset nel corso degli anni, relazioni che sono tanto “francesi” quanto “italiane” e tra le quali si annoverano quelle con Andrea Zanzotto, Denis Roche, Alain Borer, Octavio Paz, Marcelin Pleynet, Francis Ponge e Claude Royet-Journaud.

L’ultimo tassello del lavoro d’archivio – ovvero il più recente ma non certamente quello che segna la conclusione di un lavoro che si prospetta ancora lungo – riguarda la catalogazione del vasto repertorio di manoscritti e dattiloscritti di testi editi e inediti di Jacqueline Risset. Si tratta, evidentemente, dell’operazione più delicata e complessa, intrapresa, a qualche mese dalla scomparsa della scrittrice, da Marie Odile Germain, già

a P. Breda, *Contributo alla bibliografia generale di Jacqueline Risset* in J. Risset *Georges Bataille* (a cura di M. Galletti e S. Svolacchia), cit., pp. 111-115.

¹⁶ La bibliografia iniziata da Paolo Tamassia non è stata ancora pubblicata. Umberto Todini me ne ha fornita una copia digitale con lo scopo di aggiornarla.

conservatrice della Bibliothèque nationale de France¹⁷. Il suo *Inventaire sommaire des manuscrits des œuvres de Jacqueline Risset, 1965-2014* è stato un imprescindibile punto di partenza per il reperimento di due *avant-textes* della raccolta *Les Instants*¹⁸, qui riprodotti e analizzati con la gentile concessione di Umberto Todini. Non solo, ma nel suo carattere di vera e propria istantanea del laboratorio di scrittura rissettiano, l'*Inventaire* ha costituito un importante luogo di confronto per ogni ipotesi che la ricerca ha comportato, ponendosi come momento di conferma o di smentita. Pertanto, molti e urgenti sono ancora gli sforzi da fare in questa direzione: nei faldoni repertoriati da Marie Odile Germain sono numerosi (ma, per il momento, incalcolati) i manoscritti che attendono di essere catalogati singolarmente, decifrati e conservati in luoghi consoni alla loro preservazione.

A tutte queste preziose informazioni va aggiunto, infine, l'importante apparato costituito da quanto Gérard Genette ha definito l'«epistesto» e comprendente, nel caso di Risset, un considerevole numero di interviste in radio, in televisione oppure pubblicati su riviste o quotidiani; mentre alcune di esse sono liberamente fruibili in rete, è nuovamente alla disponibilità di Umberto Todini che devo la possibilità di aver consultato del materiale altrimenti irreperibile (ad esempio la registrazione di conferenze tenute nel corso degli anni e non apparse in Atti di Convegni). A questo vasto insieme documentario si aggiunge una ricerca svolta negli archivi dell'IMEC (Institut mémoires de l'édition contemporaine) riguardante i dossier della casa editrice Seuil presso la quale, come si vedrà, avverranno la fondazione di «Tel Quel» e la pubblicazione delle prime opere di Risset.

Molto altro materiale potrebbe ancora emergere per mezzo del lavoro in un archivio che, in un futuro non troppo lontano, sarà forse aperto al pubblico affinché non solo i volumi che compongono la biblioteca personale di Risset – volumi talvolta rari, talaltra addirittura stampati in pochissimi esemplari – ma anche i manoscritti, gli appunti e la documentazione audio-visiva possano essere liberamente consultati. In tal senso, la presente ricerca potrebbe costituire un primo tentativo di analisi sistematica di un'opera

¹⁷ Per l'insieme di questo catalogo si rimanda a M. O. Germain, *Inventaire sommaire des manuscrits des œuvres de Jacqueline Risset, 1965-2014* in J. Risset *Georges Bataille* (a cura di M. Galletti e S. Svolacchia), cit., pp. 117-126. Pur essendo stati repertoriati nel dettaglio, i numerosi faldoni che costituiscono questo insieme non sono ancora stati esaminati singolarmente.

¹⁸ *Les Instants*, Tours, Farrago, 2000.

ancora non completamente emersa a cui il lavoro in archivio tenta ancora di dare un assetto quanto più possibile definitivo.

CAPITOLO 1

La scrittura d'avanguardia: Tel Quel e la «poetica del segno»

La storia di «Tel Quel»¹, la sovversiva rivista d'avanguardia che ha segnato il ventennio 1960-1980 in Francia, è lunga e tortuosa. Ripercorrerla nel dettaglio sarebbe troppo complesso in questa sede e, forse, persino superfluo: un lavoro ineccepibile in questo senso è stato infatti già portato avanti da Philippe Forest in *Histoire de Tel Quel*², un volume che raccoglie, oltre ai numerosi dati storici, anche preziose testimonianze di alcuni dei membri della rivista.

Pertanto, in questo capitolo ci si limiterà a delineare i passaggi chiave dell'evoluzione del gruppo di Philippe Sollers, con una particolare attenzione alla traiettoria personale di Jacqueline Risset, nell'ottica di ricostruire le fasi salienti di quello che è stato giustamente definito come un movimento d'avanguardia fondato su una «poetica del segno»³.

Come si vedrà più nel dettaglio successivamente, l'ultimo numero di «Tel Quel» esce nell'inverno del 1982, mentre sono già in corso le trattative tra Philippe Sollers e Gallimard per la creazione di una nuova rivista che, un anno dopo, vedrà la luce con il nome di «L'Infini». Sebbene la parentela con «Tel Quel» sia evidente – non fosse altro perché i redattori erano gli stessi – in questo capitolo non si affronterà la partecipazione di Jacqueline Risset a «L'Infini», partecipazione che evoca già una fase diversa dell'evoluzione poetica della scrittrice e che, pertanto, sarà indagata in seguito.

¹ Per distinguere la rivista dal movimento che attorno ad essa ruota, d'ora in poi quest'ultimo sarà indicato come *Tel Quel*, mentre il periodico come «Tel Quel».

² P. Forest *Histoire de Tel Quel*, Paris, Seuil, 1995.

³ Questa espressione appartiene a Alfredo Giuliani. Cfr. *La poetica del segno*, in A. Giuliani e J. Risset (a cura di), *Poeti di «Tel Quel»*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 5-8.

1.1. Il ventennio di *Tel Quel* e la Francia alla frontiera del maggio '68

Estremamente tortuosa, a tratti persino rocambolesca e con delle punte al limite del grottesco, la storia di «Tel Quel» si estende per un buon ventennio, che appare ancora più lungo se si considera la densità di avvenimenti storici e letterari che hanno interessato il periodo tra il 1960 e il 1980.

Pur non potendoci addentrare nel clima culturale della seconda metà del XX secolo⁴, occorrerà sottolineare che la nascita di «Tel Quel» non può essere compresa se non si tiene conto dell'importante ondata di rinnovamento di quegli anni: quando, poco più che ventenne, a Philippe Sollers venne affidato il compito di dirigere la rivista egli aveva all'attivo soltanto un libro pubblicato e qualche testo apparso su rivista. Non diversa era la situazione del primo nucleo del comitato di redazione: per la gran parte si trattava di giovani che avevano rinunciato agli studi universitari (di economia, di scienze politiche, di diritto, spesso imposti dalle famiglie) e animati da una comune passione per la letteratura.

Se a questo gruppo di ventenni venne data una chance, il merito va riconosciuto quasi esclusivamente all'iniziativa di Jean Cayrol, allora direttore della rivista «Écrire», che faceva della scoperta di nuovi talenti letterari il proprio cavallo di battaglia. In effetti, fu proprio tra le pagine di «Écrire» che pubblicarono per la prima volta degli allora sconosciuti Marguerite Duras o Pierre Guyotat. Significativamente, «Écrire» ospitò anche i primi testi di Sollers, Marcelin Pleynet e Denis Roche, ben prima che i tre si ritrovassero a far parte del comitato di redazione di «Tel Quel». Senza tenere conto di questa politica di investimento sui giovani – peraltro largamente diffusa anche in ambiti diversi da quello letterario – non sarebbe possibile concepire gli inizi di «Tel Quel» né, forse, il fulmineo successo di Philippe Sollers come scrittore, successo in ragione del quale la casa editrice Seuil decise di affidargli non solo la creazione della rivista ma anche la direzione di una collana che dalla rivista stessa prende il nome.

Forest non risparmia nessun dettaglio della parabola ascendente dell'autore di *Paradis*: dall'audace lettera che questi scrisse a Jean Cayrol proponendogli un incontro, all'invenzione dello pseudonimo con il quale divenne famoso (e che deriverebbe dal latino *sollus* e *ars*, “solo arte”), passando attraverso il determinante incontro con Francis

⁴ Per una trattazione sociologica dell'evoluzione di Seuil in questi anni e per il suo rapporto con altre case editrici si veda N. Kauppi, *Tel Quel: la constitution sociale d'une avant-garde*, Helsinki, Finnish Society of Letters, 1990, pp. 19-24.

Ponge, allora *conférencier* presso l'Alliance Française⁵. Malgrado i tentativi di quest'ultimo per far sì che Sollers venisse pubblicato tra le pagine della «Nouvelle Revue Française», Jean Paulhan rifiutò di ospitare un testo che il giovane aveva in cantiere e che vedrà la luce soltanto sul numero 2 di «Tel Quel»: *Introduction aux lieux d'aisance* non era considerata soltanto una prosa scabrosa – forse addirittura capace di scandalizzare gli abbonati della rivista – ma anche un brano talmente inclassificabile da poter essere difficilmente qualificabile come letterario. «Un autre lieu de publication est à inventer»⁶, nota Philippe Forest, e questo luogo sarà, naturalmente, «Tel Quel». Nonostante l'audacia che contraddistingue l'opera, è opportuno precisare che i testi che seguiranno *Introduction aux lieux d'aisance*⁷ – in particolare, *Le Défi* e *Une curieuse solitude*⁸ – non presenteranno il carattere eminentemente provocatorio di questa prima prova del giovane Sollers. Al contrario, specialmente nel caso di *Une curieuse solitude*, il consenso della critica sarà massiccio e includerà il plauso di François Mauriac e di Louis Aragon.

Prima che la decisione di creare una rivista fosse sottoposta al vaglio di Paul Flamand, un altro incontro determinante servirà a segnare l'ascesa di «Tel Quel»: durante un ricevimento organizzato da Le Seuil, Sollers farà la conoscenza di Jean-Hedern Hallier e di Jean-Pierre Faye, entrambi destinati di lì a poco a diventare membri del comitato di redazione. Sfortunatamente, come rivela Forest⁹, gli archivi di Le Seuil non contengono tracce che permettano di ricostruire nel dettaglio i passaggi che condussero alla creazione della rivista: certo è che il nucleo intorno al quale l'idea venne via via formandosi contava tra le sue fila, oltre Sollers e Hallier, anche altri giovani scrittori passati attraverso «Écrire» e più o meno impegnati in attività di romanzieri alle prime armi o di giornalisti; tutti, comunque, legati alla casa editrice della rue Jacob e vicini a Sollers. La decisione definitiva di lanciare «Tel Quel» venne presa nella primavera del 1959 e – vale la pena di ribadirlo – non senza che a intervenire fosse il peso del prestigio di cui l'autore di *Une curieuse solitude* godeva all'epoca¹⁰. Oltre a quest'ultimo, perciò, il primo comitato di

⁵ P. Forest *Histoire de Tel Quel*, cit., p. 27.

⁶ Ivi, p. 22.

⁷ P. Sollers, *Introduction aux lieux d'aisance*, in «Tel Quel» n. 2, été 1960.

⁸ P. Sollers, *Le Défi*, in «Écrire» n. 3, 1957; P. Sollers, *Une curieuse solitude*, Paris, Seuil, 1958.

⁹ P. Forest *Histoire de Tel Quel*, cit., p. 45.

¹⁰ Philippe Forest dedica allo studio dei rapporti di forza all'interno del neocostituito comitato di redazione un'analisi molto puntuale che qui non è possibile riportare per intero. Con una rapida sintesi diremo però che il diverso grado di prestigio di cui godevano i membri del gruppo creò sin da subito due blocchi contrapposti capeggiati l'uno da Sollers e l'altro da Hallier, ovvero dai due rappresentati che, con le dovute differenze, costituivano i volti più noti del comitato. Per una trattazione più approfondita si rimanda a P. Forest, *Histoire de Tel Quel*, cit., capp. I e II. Questi dati appaiono ulteriormente confermati

redazione di «Tel Quel» comprendeva il già menzionato Hallier – che venne nominato segretario generale –, Jean-René Huguenin (presente per soli tre mesi dall’uscita del primo numero), Jacques Coudol, Renaud Matignon e Fernand de Boisrouvray.

L’atto di nascita di «Tel Quel» venne firmato ufficialmente il 15 gennaio 1960: fu deciso che, con un formato di un centinaio di pagine per numero, la rivista avrebbe avuto una cadenza trimestrale. Il contenuto sarebbe stato naturalmente scelto dai membri del comitato di redazione e avrebbe potuto comprendere saggi critici, testi in poesia o in prosa e, persino, degli inediti di autori celebri. Siglando un patto ludico con il lettore, il comitato stabilì che ogni numero della rivista avrebbe presentato in esergo una citazione letteraria contenente l’espressione “tel quel”. Significativamente, la citazione scelta per aprire il primo volume è tratta da Nietzsche:

Je veux le monde, et le veux TEL QUEL, et je le veux encore, et je le veux éternellement et je crie insatiatement : *bis !* et non seulement pour moi seul, mais pour toute la pièce et pour tout le spectacle ; et non seulement pour tout le spectacle ; mais au fond pour moi, parce que le spectacle m’est nécessaire, et parce que je lui suis nécessaire et parce que je le rends nécessaire.¹¹

Sebbene non tutta la critica sia concorde nell’attribuire alla scelta del passo nietzschiano un valore programmatico¹², non si può negare che nel suo ruolo di apertura l’aforisma meriti qualche considerazione. Oltre a dimostrare l’importanza che il filosofo ebbe per la rivista, la citazione sembra voler porre le fondamenta dell’approccio teorico del movimento su almeno due punti essenziali. Prima di tutto, è quasi impossibile non leggervi il rifiuto della nozione sartriana di *littérature engagée* con la quale, in quegli anni

da J. Thibaudeau, *Mes années «Tel quel» : mémoire*, Paris, Éd. Écriture, 1994, p. 78. N. Kauppi è giunto a conclusioni piuttosto simili attraverso un’analisi sociologica che tiene conto del diverso livello di istruzione e dell’ estrazione sociale dei membri di *Tel Quel*, cfr. N. Kauppi *Tel Quel: la constitution sociale d’une avant-garde*, cit., pp. 39-46.

¹¹«Tel Quel» n. 1, printemps 1960. Corsivo nel testo. La citazione, nettamente modificata, è tratta da F. Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*: «[...] für das Ideal des übermütigsten, lebendigsten und weltbejahendsten Menschen, der sich nicht nur mit dem, was war und ist, abgefunden und vertragen gelernt hat, sondern es, *so wie es war und ist*, wiederhaben will, in alle Ewigkeit hinaus, unersättlich *da capo* rufend, nicht nur zu sich, sondern zum ganzen Stücke und Schauspiele, und nicht nur zu einem Schauspiele, sondern im Grunde zu dem, der gerade dies Schauspiel nötig hat – und nötig macht: weil er immer wieder sich nötig hat – und nötig macht» (F. Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, in *Nietzsche Werke*, Kritische Gesamtausgabe, Herausgaben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1973, p. 73). Come sottolineato da Dorian Astor, curatore del *Dictionnaire Nietzsche* (Paris, Robert Laffont, 2017), la citazione arrivò a *Tel Quel* tramite Gide, che per primo modificò le parole di Nietzsche nella forma poi pubblicata sulla rivista.

¹² Secondo Philippe Forest, «On a prêté beaucoup de signification à la phrase de Nietzsche sous l’autorité de laquelle semble se placer *Tel Quel* [...] Mais l’adhésion au monde dont il est ici question n’est guère plus qu’un cliché philosophique usé jusqu’à la trame et dont presque toutes les morales peuvent se réclamer.». Cfr. P. Forest, *Histoire de Tel Quel*, cit., p. 51.

segnati dalla presenza egemonica di «Les Temps Modernes», era impossibile non porsi in accordo o in contrasto¹³. Il mondo, in effetti, è voluto come «tel quel», e non come un progetto, quale Sartre lo auspicava. Come lo stesso Sollers avrà modo di spiegare qualche anno dopo, nonostante la presa di posizione politica che interesserà più tardi la rivista, questo manifesto sottolinea «l'accent mis sur la pratique immanente du texte, sur la rupture avec les justifications extra-littéraires de la littérature»¹⁴, priorità che non cessò di caratterizzare le attività del gruppo fino all'ultimo numero. Inoltre, la scelta dell'aforisma nietzschiano sembra annunciare l'ambizione a una letteratura segnata dalla «mancanza di contorni precisi tra realtà (*monde*) e finzione (*spectacle*)»¹⁵, rivelando la vocazione anti-mimetica che dominerà tutto il movimento.

La figura tutelare del gruppo appare, almeno in questi primi anni, quella del già menzionato Francis Ponge. Legato a Philippe Sollers da profonda amicizia, l'autore del *Parti pris des choses* troverà in «Tel Quel» un'importante occasione di rilancio dopo anni di difficoltà economiche¹⁶. Per molto tempo, Ponge costituirà una sorta di eminenza grigia della rivista, prendendo attivamente parte alla formulazione teorica delle intenzionalità del gruppo. Non solo il primo numero di «Tel Quel» presenterà un testo di Ponge in apertura e uno in chiusura, ma l'autore dei *Proèmes* conterà tra l'esiguo numero di coloro a cui Le Seuil concederà un piccolo stipendio mensile per la pubblicazione della rivista. Segno, questo, non solo di solidarietà economica da parte dei giovani membri della redazione, ma anche prova di come, pur non comparando formalmente nel comitato, Ponge ne fosse a tutti gli effetti parte integrante¹⁷.

Sin dai mesi che seguirono l'uscita del primo numero – e sempre più negli anni immediatamente a venire, almeno fino al 1964 – il gruppo di Sollers appare anche profondamente legato ad Alain Robbe-Grillet e al movimento del *Nouveau roman*. Le implicazioni sul piano letterario di questa alleanza saranno trattate per esteso (cfr. 1.2); per ora, basterà sottolineare che l'entrata, nel giugno del 1960, di Jean Thibaudeau e poi,

¹³ Su questo punto e per una trattazione estesa del ruolo della rivista di Sartre in relazione a «Tel Quel», cfr. P. Forest, *Histoire de Tel Quel*, cit., cap. II, pp. 45-68.

¹⁴ P. Sollers, *Le réflexe de réduction*, in *Tel Quel, Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, p. 392.

¹⁵ A. Laserra, *Rischio, scrittura, gioco (Friedrich Nietzsche negli anni formativi di «Tel Quel»)* in J. Risset (a cura di) *Tel Quel*, Roma, Bulzoni-Paris, Nizet, 1982, p. 93.

¹⁶ Per un resoconto dettagliato degli anni del ritiro letterario e degli impieghi svolti da Ponge si rimanda alle lunghe interviste dell'autore con Philippe Sollers: F. Ponge, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard, 1967.

¹⁷ P. Forest, *Histoire de Tel Quel*, cit., p. 50. Sebbene la corrispondenza tra Ponge e Sollers non sia stata ancora pubblicata, è possibile leggerne qualche interessante estratto relativo all'anno 1963. Cfr. F. Ponge, P. Sollers, *Correspondance*, in «L'Infini» n. 49/50, printemps 1995, pp. 32-51.

all'inizio del 1962, di Jean Ricardou, entrambi molto vicini alle posizioni dell'autore de *La Jalousie*, portarono il comitato di redazione di «Tel Quel» ad orientarsi in maniera sempre più decisa verso il movimento.

In questi primi anni di attività, «Tel Quel» conoscerà una difficile fase di assestamento che porterà il comitato di redazione a variare sensibilmente in pochissimi mesi. Oltre all'esclusione di Huguenin, l'ufficio della rue Jacob vedrà entrare – e in breve tempo anche uscire – Michel Deguy e Michel Maxence, mentre più significativa sarà la permanenza di Marcelin Pleynet, Denis Roche e Jean-Louis Baudry. Sebbene in gran parte riconducibile al fragile equilibrio dei rapporti di forza all'interno della redazione, la totale mancanza di stabilità dei primi anni non può essere completamente dissociata da un evento che, nella sua gravità, ebbe un impatto forte sui giovani telqueliani: tutti potenzialmente idonei per la chiamata alle armi, i membri del comitato di redazione dovettero infatti fare i conti con la controversa guerra d'Algeria. Se qualcuno riuscì ad essere riformato (Hallier, Ricardou, Pleynet), qualcuno a prestare servizio in territorio francese (Coudol), altri ancora ad essere assegnati a lavori piuttosto sicuri (Thibaudeau e Huguenin), le vicende legate a Sollers appaiono forse le più cupe e ambigue. Fu solo dopo diversi mesi di ricovero ospedaliero, e in seguito all'intervento di André Malraux, allora ministro della cultura, che Sollers riuscì a essere riformato grazie ad un'asma di vecchia data pressoché persistente. Durante la permanenza in ospedale, il potere decisionale all'interno del comitato di redazione di «Tel Quel» venne assunto – sembrerebbe in maniera quasi dittatoriale – da Jean-Hedern Hallier: sarà necessaria una rocambolesca marcia sulle Alpi svizzere, a cui significativamente parteciparono quasi tutti i membri del gruppo, affinché al segretario generale potesse essere notificato l'atto di sospensione dall'incarico insieme a quello di espulsione dalla rivista. Al suo posto, e fino alla fine delle attività di «Tel Quel», quel ruolo sarà ricoperto da Marcelin Pleynet¹⁸.

L'allontanamento di Hallier segna senza alcun dubbio una nuova fase per la rivista: beneficiando di anni meno turbolenti, e senza ulteriori drammatiche rotture, il gruppo di «Tel Quel» si assicurerà delle importanti collaborazioni che orienteranno l'indirizzo

¹⁸ Per un resoconto dettagliato degli eventi che portarono all'esclusione di Jean-Hedern Hallier, così come delle traversie di Sollers durante gli anni della guerra, si rimanda nuovamente a Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel*, cit., cap. IV, pp. 95-131. Un racconto più sintetico della vicenda – che comunque conferma la versione di Sollers – è stato fornito, diversi anni dopo, da Marcelin Pleynet: cfr. M. Pleynet, *Un trouble de mémoire à propos de l'histoire de Tel Quel*, in «L'Infini» n. 49/50, printemps 1995, pp. 55-56. Una versione leggermente diversa è invece proposta da Jean Thibaudeau in *Mes années Tel Quel*, cit., pp. 241-243.

teorico della rivista. È proprio tra il 1963 e il 1968, in effetti, che per l'ufficio della rue Jacob passeranno gli importantissimi lavori di Michel Foucault, di Roland Barthes, di Jacques Derrida, di Tzvetan Todorov e – anche se in misura minore – di Jacques Lacan. È probabilmente in questi anni di fervida attività che il movimento procedette ad una più rigorosa teorizzazione, nonché alla definizione di una poetica collettiva che, se non può dirsi univoca per tutti i membri del gruppo, sembra gettare le basi di quella che sarà chiamata «écriture textuelle»¹⁹ (cfr. 1.2). In tal senso, tre sono le opere pubblicate dall'officina di «Tel Quel» ad avere un ruolo particolarmente emblematico: da un lato, *Drame* di Sollers²⁰ (per il piano del romanzo) e *Comme* di Pleyne²¹ (per la poesia), in cui il concetto di scrittura testuale è per la prima volta messo sistematicamente in pratica; dall'altro, il saggio *Pour une sémiologie des paragrammes* di Julia Kristeva²² che meglio codificherà, teorizzandoli, i contorni di questo nuovo modo di fare letteratura.

Non è un caso che proprio in questi anni si collochi la nascita dei GET (Groupes d'études théoriques): nel corso delle riunioni che si svolgevano in un edificio nel quartiere di Saint-Germain-des-Prés, i membri del comitato di redazione pronunciavano delle brevi conferenze, discutevano delle loro teorie, spiegavano agli ascoltatori quali fossero i nodi centrali della nuova scrittura. Spesso, un ampio spazio di intervento era lasciato a coloro che, in maniera più o meno stretta, gravitavano intorno alla rivista, come Jacques Derrida, Paule Thévenin o Jean-Louis Houdebine. Tra gli auditori, poi, non era raro trovare Roland Barthes o Jacques Lacan. Come si può facilmente immaginare, questo clima di profonda concentrazione intellettuale fu assolutamente determinante per la pubblicazione, nel 1968, del più importante manifesto collettivo di *Tel Quel*, significativamente intitolato *Théorie d'ensemble*²³. È proprio in questa fase che la rivista, attirando a sé diversi sostenitori e moltissimi detrattori, raggiunse il massimo del suo rigore teorico. Non è forse un caso che proprio nel periodo successivo alla pubblicazione di *Théorie d'ensemble* all'interno di «Tel Quel» ebbe luogo un importante cambiamento di intenti che portò il movimento a orientarsi verso il comunismo di Mao Zedong.

Questa virata in senso maoista costituisce, con tutta probabilità, la parte più controversa della storia della rivista, soprattutto perché essa fu pressoché concomitante

¹⁹ P. Forest, *Histoire de Tel Quel*, cit., p. 230.

²⁰ P. Sollers, *Drame*, Paris, Seuil, 1965.

²¹ M. Pleyne, *Comme*, Paris, Seuil, 1965.

²² J. Kristeva, *Pour une sémiologie des paragrammes*, in «Tel Quel» n. 29 Printemps 1967, pp. 53-75.

²³ Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968.

con gli avvenimenti del maggio '68, durante i quali Sollers e compagni assunsero un atteggiamento che agli occhi di molti apparve piuttosto ambiguo. Sebbene non sia possibile addentrarsi nella polemica relativa alla presa di posizione politica del gruppo, è importante esaminare l'evoluzione che l'ideologia maoista assunse via via per Sollers e compagni. Per quanto paradossale possa sembrare – soprattutto in relazione all'idea che oggi si ha del movimento – le origini di *Tel Quel* sono pressoché apolitiche. In accordo con la presa di posizione anti-sartriana con cui si inaugura il primo numero, gli inizi della rivista sono caratterizzati da una mancanza di impegno politico che i detrattori del gruppo non mancarono di sottolineare, e questo specialmente in relazione alla guerra d'Algeria, unicamente evocata da *Requiem*, un breve racconto di Sollers dedicato alla memoria dell'amico Pierre de Provenchères, morto sul campo di battaglia²⁴. In realtà, come la citazione in apertura del primo numero sembra suggerire, la questione appare leggermente più sfumata: se è vero che il gruppo rifiuta l'idea di un impegno politico in senso sartriano, ovvero l'adesione ad una letteratura al servizio della causa rivoluzionaria, va però notato che in *Tel Quel* si trova la medesima repulsione nei confronti di una concezione dell'arte come processo metafisico, dotato di una presunta carica mistica. In tal senso, dunque, tanto Sartre quanto Sollers mirano a rendere la «literature explicable as a social process and a stake of political struggle: to them literature was a progressive force»²⁵: la differenza sostanziale va invece cercata nel fatto che per, per *Tel Quel*, la forza sovversiva della letteratura non risiede in fattori esterni al fatto letterario, come per Sartre, quanto invece nella sola pratica testuale o, per dirla in altri termini, nella letteratura stessa.

Al di là delle sfumature di pensiero che configurano i due tipi di *engagement*, resta il fatto che è solo a partire dal 1965 – e in maniera sempre più intensa negli anni a seguire – che tra i membri del comitato di redazione inizia a nascere un più esplicito interesse politico, sin da subito riconducibile a una sinistra marxista-leninista e alle teorie di Louis Althusser (cfr. 1.3). Con l'intensificarsi dell'offensiva americana in Vietnam, e l'inasprirsi della tensione tra il blocco sovietico e quello statunitense, però, l'impegno

²⁴ Ph. Sollers, *Requiem*, «Tel Quel» n. 1, printemps 1960, pp. 34-38. Per quanto riguarda le polemiche relative alla presunta mancanza di impegno politico cfr. P. Forest, *Histoire de Tel Quel*, cit., pp. 99-102. Lo stesso Jean Thibaudeau sembra insinuare che le inclinazioni politiche di molti dei membri iniziali di «Tel Quel» fossero più verso destra che verso sinistra. Cfr. J. Thibaudeau, *Mes années Tel Quel*, cit., p. 121.

²⁵ D. Marx-Scouras, *The cultural politics of Tel Quel*, Panama, Pennsylvania State University Press, 1996, p. 25. A questo proposito è interessante notare come, per Barthes, l'errore di Sartre consista nel guardare la letteratura dall'esterno, obbligandola, quindi, ad essere qualcosa di diverso da quel che è. Cfr. R. Barthes, *Littérature et métalangage*, in *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 107.

politico di *Tel Quel* sembra subire una brusca accelerazione. Se, da un lato, appare presto evidente come il Pcf, o i gruppi che intorno ad esso gravitavano, non potevano costituirsi come un'alternativa politica dotata dell'autorità necessaria, dall'altro le poche informazioni che arrivavano a Parigi dalla Cina iniziarono ad attirare l'interesse di Sollers e di altri membri del comitato. Nella ricostruzione di Forest sembrerebbe che, proprio in quegli anni, si venisse formando una specie di sottogruppo politico di «Tel Quel» accomunato dalla seduzione per le idee maoiste e deciso a dare un carattere maggiormente politico alla rivista. Come si vedrà ancora meglio in seguito, questa divisione interna non fu del tutto priva di conseguenze. Al contrario, non è da escludere che l'atteggiamento di sostanziale ambiguità che il movimento assunse in quegli anni possa essere ricondotto proprio al mancato accordo di intenti all'interno del comitato stesso.

Tanto gli archivi quanto le lettere private e le interviste rilasciate anni dopo sembrano confermare che, all'alba del '68, «Tel Quel» si sia «engagé vis-à-vis du Pcf dans une sorte de “double jeu”»²⁶. Le ragioni di questa alleanza fittizia possono essere trovate, come mostra bene Forest, in almeno un paio di calcoli strategici: da un lato, come si è detto, il Pcf costituiva l'unico organo di rilievo in una sinistra smembrata in sottogruppi ancora molto deboli; dall'altro, schierarsi immediatamente in favore del maoismo sarebbe potuta essere una mossa talmente audace da apparire quasi derisoria, se non addirittura compromettente per il futuro della rivista²⁷.

In accordo con l'ideologia marxista a cui faceva capo, e alla presenza di giovani all'interno del comitato di redazione, allo scoppio della rivolta studentesca molti avrebbero probabilmente scommesso su un sostegno da parte di «Tel Quel». Certamente, Sollers e Kristeva furono visti tra le aule dell'École Normale Supérieure in mezzo agli studenti in rivolta ma, malgrado un'ipotizzabile simpatia nei confronti della lotta universitaria, «Tel Quel» scelse di prendere una posizione molto diversa, rifiutando di sottoscrivere la dichiarazione costitutiva dell'Union des écrivains con la quale diversi autori (tra i quali Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Claude Roy e Maurice Blanchot) manifestavano il loro pieno sostegno alla rivolta studentesca. Ad aggravare il silenzio

²⁶ P. Forest, *Histoire de Tel Quel*, cit., p. 296.

²⁷ Su questo punto e per una trattazione più dettagliata dei rapporti tra «Tel Quel» e il Pcf si veda P. Forest, *Histoire de Tel Quel*, cit., cap. VIII, pp. 253-297. Con un'analisi forse un po' troppo sbrigativa, anche N. Kauppi torna sull'argomento dell'alleanza con il Pcf, sottolineando come, attraverso quest'ultima, «Tel Quel» beneficiò di un aumento considerevole delle vendite dovuto a un costante effetto di “novità”. Cfr. N. Kauppi, *Tel Quel: la constitution sociale d'une avant-garde*, cit., p. 117.

della rue Jacob – almeno agli occhi del mondo letterario parigino – sorse un altro evento drammatico: nella notte tra il 20 e il 21 agosto del 1968 un contingente di carri armati sovietici entrò a Praga per fermare la rivolta iniziata qualche mese prima. La repressione fece scandalo e suscitò il biasimo dello stesso Pcf. Non sorprende, quindi, che in virtù di un'alleanza (seppur, come si è visto, fittizia) con quest'ultimo, ci si aspettasse una presa di posizione da parte di «Tel Quel». Ma così non fu: con una mossa dai contorni ampiamente strategici, i membri del comitato non assunsero l'attesa posizione di condanna nei confronti dell'Urss. Al contrario, seppur in maniera leggermente criptica, Sollers e gli altri ribadirono l'adesione al marxismo-leninismo, suggerendo che la rivoluzione, per essere del tutto efficace, dovesse in qualche modo essere concertata e non improvvisata attraverso rivolte estemporanee²⁸. Non solo, ma il numero 34 della rivista, pubblicato nell'autunno del 1968, presentava un inedito di Georges Bataille intitolato *La «vieille taupe» et le préfixe sur dans les mots surhomme et surréaliste*²⁹ che, letto alla luce degli avvenimenti di qualche mese prima, lasciava poco spazio all'interpretazione. In questo testo Bataille procede ad una contrapposizione tra il comunismo di Marx (la «vieille taupe», appunto) e quello di Breton. A fronte del materialismo dell'«aigle», che vede le cose da una prospettiva aerea, distaccata dal mondo reale e, in un certo senso, sublimata, «la vieille taupe» di Marx scava le gallerie nel fondo della terra, procedendo ad una rivoluzione dal basso. In sostanza, quindi, in questi anni «*Tel Quel* se veut plus marxiste et plus léniniste que le plus marxiste-léniniste de ses interlocuteurs communistes»³⁰.

Se questa prima e importante frattura apre la strada a un distacco di *Tel Quel* dal Pcf, una serie di avvenimenti prodottisi negli anni a venire condurranno il comitato della rivista a sciogliere l'alleanza con il partito e a intraprendere la virata in senso maoista. Tra le numerose occasioni di attrito, le più significative vanno ricondotte a due casi di censura letteraria: la prima, e forse più eclatante, è quella che riguarda il volume *Éden*,

²⁸ Su questo punto si veda l'intervista di Jean Ristat a Philippe Sollers in J. Ristat, *Qui sont les contemporains*, Paris, Gallimard, 1975, p. 152.

²⁹ G. Bataille, *La «vieille taupe» et le préfixe sur dans les mots surhomme et surréaliste* in «*Tel Quel*» n. 34, automne 1968. Poi in G. Bataille, *Oeuvres complètes II. Écrits posthumes (1922-1940)*, pp. 93-109. Per un approfondimento sul tema si rimanda a M. Galletti, *Il testo della «jouissance» (Georges Bataille in «Tel Quel»)*, in J. Risset (a cura di) *Tel Quel*, cit., pp. 123-151. Sul testo batailleano si è espressa, molti anni dopo, anche la stessa Jacqueline Risset in un'intervista andata in onda su Radio Rai Tre. Cfr. *Musiche della vita*, puntata del 17-04-2011. (<http://www.rai.it/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-03c7c497-ba78-4dad-b4a2-25312a12799c.html>). Risset riprenderà questa stessa definizione anche in *Avanguardia e azione (nota per una rottura)*, in *L'invenzione e il modello*, Roma, Bulzoni, 1972, p. 228.

³⁰ Cfr. P. Forest, *Histoire de Tel Quel*, cit., p. 337.

Éden, Éden di Pierre Guyotat³¹. Vietato dal Ministère de l'Intérieur sin dai primi mesi dopo l'uscita nel 1970, questo libro sarà riabilitato soltanto un decennio dopo. Sebbene non esplicitamente condannato da tutti gli organi letterari legati al Pcf, *Éden, Éden, Éden* subirà dei violenti attacchi da parte di «Les Lettres françaises» di Louis Aragon e non sarà sostenuto nemmeno dalla rivista «La Nouvelle Critique». «Tel Quel» – e, in particolare, Sollers, che si era occupato di scrivere la prefazione al volume³² – potrà leggere nel mancato sostegno del Pcf un primo segno della necessità di disseppellire l'ascia di guerra.

La conferma che il tempo è ormai maturo per un distacco definitivo dal Pcf arriverà qualche anno dopo quando, in occasione della Fête de l'Humanité organizzata annualmente dal Pcf, il partito vieterà la vendita, almeno nello spazio del raduno, del volume *De la Chine*³³ di Maria Antonietta Macciocchi. Le conseguenze di un simile interdetto sono facilmente intuibili: costituendosi essenzialmente come un reportage sulla visita dell'autrice in Cina, il volume si pone come un importante sostegno politico per gli interessi maoisti di «Tel Quel». La presa di distanza del Pcf dal lavoro della Macciocchi è quindi vista come il segno inequivocabile di un'ormai drastica mancanza di unione d'intenti.

Una volta consumata la rottura con il Pcf, per *Tel Quel* è tempo di una più accesa manifestazione dell'adesione alla rivoluzione culturale cinese. Oltre a ricoprire l'ufficio della rue Jacob di dazibao, il comitato di redazione (che, almeno in questi anni, è solo fittizio, in quanto nessuna riunione ha più realmente luogo) dà vita ad una rivista parallela, il «Bulletin du Mouvement de juin '71»³⁴, che conterà solo tre numeri. Dal carattere eminentemente politico, questo giornale deve il titolo al manifesto pubblicato dal gruppo sul numero 47 della rivista e firmato a nome di «Tel Quel», ossia dell'intera redazione: attraverso proposizioni lapidarie, Sollers e gli altri indicano nella filosofia di Mao Zedong l'unica arma per combattere «la logique du révisionnisme français», posto che «la soi-

³¹ P. Guyotat, *Éden, Éden, Éden*, Paris, Gallimard, 1970.

³² Più precisamente, *Éden, Éden, Éden* sarà pubblicato con tre diverse prefazioni, firmate da Philippe Sollers, Roland Barthes e Michel Leiris. In Italia, Risset scrisse un articolo in difesa del volume: cfr., *La letteratura proibita*, «Paese Sera Libri», 2, 1971, poi ripreso in *L'invenzione e il modello*, cit. pp. 193-196.

³³ Il titolo originale è *Dalla Cina. Dopo la rivoluzione culturale*, Milano, Feltrinelli, 1971. In Francia il libro è stato invece pubblicato nel 1971 da Seuil nella collezione «Combats». Nel 1972 Feltrinelli fece uscire un libretto nella collana «Libelli» contenente i principali testi relativi alla polemica che accompagnò l'uscita di *Dalla Cina. Dopo la rivoluzione culturale*. Cfr. M. A. Macciocchi, *Polemiche sulla Cina*, Milano, Feltrinelli, 1972.

³⁴ I tre numeri in questione sono: «Bulletin du Mouvement de juin '71» n. 1, 5 mars 1972; «Bulletin du Mouvement de juin '71» n. 2/3, 30 avril 1972; «Bulletin du Mouvement de juin '71» n. 4, 1^{er} octobre 1972.

disant orthodoxie léniniste qui ne s'appuie pas explicitement sur la pensée-maotsétoung n'est pas léniniste»³⁵. Questo stesso manifesto costituirà l'occasione, per «Tel Quel», di rivedere l'atteggiamento con il quale erano stati accolti gli avvenimenti della primavera di Praga e la repressione sovietica. Attraverso un vero e proprio *mea culpa*, il movimento affermerà di aver creduto di poter aderire al principio del «deux fusionnent en un» del Pcf, principio opposto a quello maoista dell'«un se divide en deux», peraltro già applicato nel 1967 da Guy Debord alla definizione della «société du spectacle»³⁶. Di fatto, veniva meno la possibilità di trovare un punto d'accordo con un partito ora giudicato fautore di «une ligne opportuniste droitière de consolidation du révisionnisme»³⁷. Là dove la sinistra cercava la conciliazione, l'omologazione delle differenze di classe attraverso un hegelismo di sinistra, la logica dell'«un se divide en deux» presuppone l'opposizione tra contrari, «la scissione di tutto ciò che è statico per coglierne il movimento interno, materiale, dialettico, la lotta di classe nel suo momento di affrontamento antagonistico rivoluzionario»³⁸.

Se l'adesione alle dottrine di Mao coinvolse, all'epoca, buona parte dell'intelligenza francese³⁹, è opportuno soffermarsi sul particolare tipo di maoismo che *Tel Quel* sembra caldeggiare. Come è stato giustamente notato, «Le marxisme de *Tel Quel* est un mélange de matérialisme, de structuralisme, de lacanisme, et d'autres courants philosophiques», mentre le teorie di Mao sono «une 'sinisation' de la théorie de Marx qui intègre également des pensées chinoises traditionnelles, la dialectique du taoïsme par exemple»⁴⁰. Al tempo stesso, non va dimenticato che alcuni membri del gruppo nutrivano un reale interesse per la cultura cinese, interesse che sfociava in una vera e propria fascinazione. È così che si spiega – in una fase in cui il maoismo non aveva ancora preso del tutto piede nel resto del

³⁵ *Tel Quel*, *Positions du mouvement de juin '71*, in «*Tel Quel*» n. 47, automne 1971, p. 139.

³⁶ Un estratto della rivista «Bandiera rossa» di Pechino è posto in esergo al capitolo III, significativamente intitolato *Unité et division dans l'apparence*. Secondo Debord «Le spectacle, comme la société moderne, est à la fois uni et divisé. [...] Mais la contradiction, quand elle émerge dans le spectacle, est à son tour contredite par un renversement de son sens ; de sorte que la division montrée est unitaire, alors que l'unité montrée est divisée». (G. Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 2018 [1967]). Se in quegli anni non si registrano legami significativi tra *Tel Quel* e Debord, a partire dal 1989 Sollers gli dedicherà una serie di articoli poi ripresi in *La Guerre du Goût* (Paris, Gallimard, 1994), in *Éloge de l'inifni* (Paris, Gallimard, 2001) e in *Fugues* (Paris, Gallimard, 2012).

³⁷ *Tel Quel*, *Positions du mouvement de juin '71*, cit. p. 136.

³⁸ M. Charvet, E. Krumm, *Tel Quel. Un'avanguardia per il materialismo*, Bari, Dedalo Libri, 1974, p. 46.

³⁹ Per una trattazione più approfondita della questione si rimanda a I. Van der Poel, *Une révolution de la pensée : maoïsme et féminisme à travers Tel Quel, Les Temps modernes et Esprit*, Amsterdam, Rodopi, 1992.

⁴⁰ K. Xu, *Le maoïsme de Tel Quel autour de Mai 68*, «Transtext(e)s Transcultures», n. 6, 2011, p. 4.

gruppo – la precoce influenza che questa civiltà ebbe sull’opera di Sollers e Pleyne e sulla stesura, rispettivamente, di *Drame* e di *Stanze*. La somma di questi due fattori – una diversa concezione del marxismo e la fascinazione per la Cina – potrebbero condurre all’ipotesi secondo la quale il paese di Mao avrebbe svolto per «Tel Quel» il ruolo dell’Altro, secondo un atteggiamento che può essere definito etnocentrico «car la Chine dans l’imaginaire n’était qu’un objet du message. Et les destinataires du message étaient les maoïstes “telqueliens”»⁴¹.

L’accentuazione dell’impegno politico in senso maoista costerà a *Tel Quel* la perdita di diverse alleanze che, ormai da un buon decennio, accompagnavano il cammino della rivista: nello spazio di qualche anno, i rapporti del gruppo con Jacques Derrida, Francis Ponge e Louis Althusser si interromperanno pressoché completamente. Nello stesso periodo, a causa di un’incompatibilità di visioni politiche, Jean Ricardou e Jean Thibaudeau⁴² presenteranno le dimissioni dal comitato di redazione. Infine, non senza qualche risentimento, anche due membri storici come Denis Roche e Jean-Louis Baudry lasceranno la rivista, il primo perché poco desideroso di abbracciare un’ottica politica in cui credeva poco, il secondo per motivi più strettamente legati a contrasti editoriali⁴³.

Da qualsiasi prospettiva la si analizzi è evidente come la svolta maoista appaia oggi velata da un certo grado di illusorietà: la Cina doveva allora sembrare agli occhi dei giovani redattori di «Tel Quel» un luogo misterioso (e, per certi versi, lo era davvero: le informazioni che trapelavano da e verso Pechino erano ben poche⁴⁴) in cui potenzialmente potesse compiersi la tanto attesa rivoluzione culturale in grado di applicare quel marxismo rigoroso che il Pcf aveva pian piano indebolito con una costante pratica «dogmatico-

⁴¹ Ivi, p. 6. Vedi anche J. Thibaudeau, *Mes années Tel Quel*, cit., p. 122: «J’aurai cru qu’une révolution étant possible en Chine, l’était aussi en Occident. D’autant que la guerre du Viêt-Nam symbolisait pour moi le droit des peuples à disposer d’eux-mêmes».

⁴² Jean Thibaudeau racconta nel dettaglio le tappe che lo portarono a rassegnare le dimissioni dal comitato di redazione. Stando ai documenti pubblicati nel suo libro, sembrerebbe che, nonostante un’apparente volontà di dialogo a seguito della pubblicazione delle tesi del «Mouvement de juin ‘71», il sottogruppo “cinese” di *Tel Quel* fosse poco disposto a mitigare le sue posizioni o a rendere pubbliche le riserve dei componenti meno favorevoli alla causa di Mao. Cfr. J. Thibaudeau, *Mes années Tel Quel*, cit., pp. 209-215.

⁴³ Mentre con Baudry i legami si interromperanno del tutto, però, Denis Roche si riappacificherà con Sollers qualche anno dopo e tornerà a pubblicare qualche testo già nel 1976.

⁴⁴ Un indizio di quanto la conoscenza di ciò che avveniva in Cina fosse del tutto falsata può essere trovato in M. Charvet e E. Krumm. Ancora nel 1974 resisteva l’idea che agli operai cinesi venisse fornita un’istruzione d’élite nelle fabbriche: «L’inverso non trascurabile è che là l’operaio studia in fabbrica le opere che qui sono accessibili solo alla casta degli intellettuali o comunque solo a un certo strato più consapevole del proletariato». Cfr. M. Charvet e E. Krumm, *Tel Quel. Un’avanguardia per il materialismo*, cit., p. 53.

révisionniste». Fu proprio la volontà di osservare e imparare dai cinesi di Mao che spinse alcuni membri del comitato di redazione a intraprendere un lungo viaggio in Cina. Oltre a Sollers, Kristeva, Pleyne, François Wahl (allora editore per Le Seuil e principale interlocutore tra la casa editrice e «Tel Quel»), alla spedizione oltreoceano partecipò anche Roland Barthes.

I resoconti dell'avventura cinese sono molti, e di diversa natura. I primi due reportage dati alle stampe furono quelli di Barthes e Wahl, entrambi sotto forma di articoli per «Le Monde»⁴⁵. Se è innegabile che, in entrambi i casi, è difficile reperire quell'entusiasmo per la Cina che da questi primi resoconti ci si aspettava, è interessante notare come i membri di «Tel Quel» attaccarono soprattutto *La Chine sans utopie* di Wahl: prima di tutto, impedendo che il suo testo venisse ripubblicato sulla rivista (adducendo il pretesto che l'editore avesse manifestato poco interesse nei confronti dell'eredità culturale cinese) e, in seguito, lasciando spazio a diverse risposte critiche all'articolo⁴⁶. La sorte degli articoli di Barthes fu meno amara. Eppure, in *Alors, la Chine?*⁴⁷, l'autore non aveva nascosto la difficoltà di penetrare la cultura cinese, la cui impressione dominante era quella di *fadeur*, di una civiltà che resiste all'appropriazione, alla possibilità che le venga conferito un senso («c'est la fin de l'herméneutique»⁴⁸). O, se non altro, un senso diverso da quello politico ovunque presente attraverso i dazibao e le campagne politiche. Qualche anno dopo, Barthes ritornò sull'esperienza del viaggio in *Roland Barthes par Roland Barthes*, sottolineando che, all'epoca, quel che il pubblico si aspettava da lui era una scelta:

il a essayé de reprendre ce mot d'assentiment, pour faire comprendre aux lecteurs du Monde – c'est-à-dire à son monde – qu'il ne « choisissait » pas la Chine (bien trop d'éléments lui manquaient pour éclairer ce choix), mais qu'il acquiesçait dans le silence (qu'il appela « fadeur »), tel le soldat de Vinaver, à ce qui s'y travaillait. Ceci ne fut guère compris: ce que réclame le public intellectuel, c'est un choix: il fallait sortir de la Chine comme un taureau qui jaillit du toril dans l'arène comble: furieux ou triomphant⁴⁹

⁴⁵ R. Barthes, *Alors, la Chine ?*, «Le Monde», 24 mai 1974. F. Wahl, *La Chine sans utopie*, «Le Monde» 15-19 juin 1974.

⁴⁶ Non ultimo, venne pubblicato un editoriale firmato a nome di tutto il gruppo in cui l'articolo di Wahl era sottoposto ad una dettagliata critica (Tel Quel, *Éditorial. À propos de La Chine sans utopie*, «Tel Quel» n. 59, automne 1974). Cfr. anche I. Van der Poel, *Une révolution de la pensée*, cit., p. 80 e 84.

⁴⁷ R. Barthes, *Alors, la Chine ?*, cit.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 67.

In altre parole, come confermato da Louis-Jean Calvet, con il viaggio organizzato da *Tel Quel* Barthes aveva definitivamente perso l'entusiasmo politico che lo aveva animato in precedenza; tuttavia, pur non essendo stato affascinato dalla Cina come invece lo era stato dal Giappone (basti pensare all'*Empire des signes*), egli temeva che un *désengagement* pubblico potesse portare ad una disputa con i membri di *Tel Quel*⁵⁰.

Di natura completamente diversa è, invece, il volume *Des Chinoises* di Julia Kristeva, significativamente pubblicato per Les éditions des femmes nel 1974, ossia pochi mesi dal rientro in Francia: né vero e proprio resoconto di viaggio, né *pamphlet* militante, il testo si colloca a metà strada tra un'analisi antropologico-psicanalitica della condizione della donna in Cina e il ritratto – o, per meglio dire, lo schizzo – di alcune figure femminili di rilievo incontrate durante il soggiorno. Pur senza porsi come obiettivo un confronto tra Oriente e Occidente, il saggio avanza l'ipotesi che il maoismo, forse anche grazie all'eredità di secoli di matriarcato, abbia offerto un ideale in cui la donna possa finalmente riconoscersi, al punto che Kristeva, attraverso un'ipotesi non priva di implicazioni, si chiede se non siano proprio le donne i bersagli più recettivi del credo socialista⁵¹. Nella misura in cui il maoismo spinge verso un rovesciamento della società borghese, esso si pone anche come una lotta contro il patriarcato instaurato nell'era di Confucio, la cui dottrina poneva la donna al rango di essere subalterno, obbligandola ad una scelta radicale: accettare di identificarsi come moglie e madre (privata di ogni tipo di piacere sessuale) o scegliere la via della cortigiana, della concubina, della prostituta, di un essere – insomma – dedito ai piaceri corporali ma completamente rimosso dalla società. Centro della lotta al confucianesimo, dunque, e al suo impianto metafisico (paragonabile, secondo Kristeva, a quello che è il cristianesimo per l'Occidente), la Cina del Grande Timoniere appare tra le pagine di *Des Chinoises* come un luogo di sperimentazione in cui un inedito tentativo di de-castrazione della donna ha finalmente luogo, e in cui la *Loi du mariage* promulgata da Mao sembrerebbe concedere dei diritti all'epoca ancora sconosciuti in Occidente (ad esempio, la possibilità per una sposa di conservare il proprio cognome anche dopo il matrimonio; la retribuzione del lavoro delle casalinghe, la distribuzione gratuita di contraccettivi). Un tentativo che l'autrice-viaggiatrice accoglie

⁵⁰ L-J. Calvet, *Roland Barthes*, Paris, Flammarion 1990, p. 147. Vedi anche M. Pleyne, *Le Voyage en Chine*, Paris, P.O.L., 1980, p. 31: «R.B : supportait stoïquement les discussions politiques».

⁵¹ J. Kristeva, *Des Chinoises*, Paris, Editions des femmes, 1974, p. 166.

non senza riserve ma con uno sguardo «d'amitié, d'adhésion, d'ignorance et de refus à la fois»⁵².

A chiusura della panoramica sui resoconti del viaggio in Cina, è opportuno menzionare due testi che, pubblicati diversi anni dopo quelli di Barthes, Wahl e Kristeva, colpiscono per la presa di distanza dal maoismo. Si tratta di *Voyage en Chine*, tratto dalle pagine del diario di Marcelin Pleynet⁵³, e di *Les Samouraïs* nuovamente ad opera di Julia Kristeva⁵⁴. Specialmente nel caso del diario di Pleynet, è sorprendente constatare come, pur essendo stato redatto all'epoca del soggiorno cinese, esso differisca – in quanto a tono e presenza di elementi critici – dagli articoli che, invece, vennero pubblicati subito dopo il ritorno in Francia, segno evidente di quello che Ieme van der Poel definisce giustamente «le romantisme de la prise de position de Tel Quel»⁵⁵, una presa di posizione che si andò via via indebolendo negli anni che seguirono il viaggio in Cina (cfr. 1.3).

È lecito, quindi, parlare di una mancata trasparenza riguardo l'adesione al maoismo da parte del gruppo? Alcuni indizi lo farebbero pensare: assenza di riferimenti alla dissidenza e alla repressione durante la Rivoluzione Culturale⁵⁶; boicottaggio dei gruppi di sinologi, legati alla rivista «Esprit», per discutere dei problemi relativi alle informazioni provenienti dalla Cina; un'adesione incondizionata alla causa che, almeno a tratti, sembra celare un'incapacità di giudizio critico in un gruppo che, come si è visto, era tutt'altro che estraneo alle speculazioni teoriche⁵⁷. Insomma, se è certamente vero che l'adesione al maoismo passò per un genuino interesse iniziale per la cultura cinese è chiaro che, negli anni successivi, «l'enthousiasme avec lequel la revue a accueilli le maoïsme s'explique pour une bonne partie par la haine qu'elle vouait au Pcf»⁵⁸. In tal senso, il viaggio intrapreso dal gruppo, pur non essendo stato accompagnato da una vera e propria ritrattazione delle idee ad esso legate, resta permeato di una palpabile carica di disillusione, in gran parte dovuta all'impossibilità di girare liberamente per il paese: costantemente seguiti da guide e interpreti, i viaggiatori francesi capirono ben presto di

⁵² Ivi, p. 180.

⁵³ M. Pleynet, *Le Voyage en Chine*, Paris, P.O.L., 1980.

⁵⁴ J. Kristeva, *Les Samouraïs*, Paris, Fayard, 1990.

⁵⁵ I. Van der Poel, *Une révolution de la pensée : maoïsme et féminisme à travers Tel Quel*, *Les Temps modernes et Esprit*, cit., p. 120.

⁵⁶ Cfr. Ivi, p. 77.

⁵⁷ Riguardo alla problematicità delle implicazioni teoriche dell'adesione al maoismo cfr. *infra* 1.3.

⁵⁸ I. Van der Poel, *Une révolution de la pensée*, cit., p. 108.

poter accedere soltanto ad una parte di verità⁵⁹. Risulta difficile immaginare che Sollers e gli altri potessero credere ciecamente a quanto il regime cinese voleva mostrare loro e, tuttavia, è innegabile che, nei numeri della rivista immediatamente successivi al viaggio, l'immagine della patria di Mao rimase solennemente intatta: «la mort de l'idéal révolutionnaire, c'eut été en même temps la fin de l'avant-gardisme de *Tel Quel*»⁶⁰.

Se, attraverso una breve nota del 1976, *Tel Quel* sembra per la prima volta mettere in discussione l'eredità della rivoluzione culturale alla morte Mao Zedong⁶¹, sarà soltanto qualche anno dopo, in *Pourquoi j'ai été chinois*⁶², che i primi segni di un'ondata di rinnovamento si faranno più marcati.

Nel complesso, il bilancio degli anni di maggiore *engagement* politico della rivista non può che riassumersi in un curioso paradosso: «Alors que *Tel Quel* rejoignait le Parti communiste en 1968 au moment où explosait le gauchisme, la revue se convertissait à la pensée Mao-Zedong au moment même où déclinait le mouvement maoïste en France»⁶³. Una serie di scelte apparentemente impopolari, dunque, che potrebbero, almeno in parte, essere spiegate con la necessità, per qualunque movimento d'avanguardia, di non appiattirsi su se stesso e di rinnovarsi costantemente⁶⁴. Non sorprenderà quindi troppo che, in un clima politico molto diverso da quello che aveva preceduto la rivolta studentesca, il gruppo di *Tel Quel* decida di allinearsi alle numerose voci critiche che, soprattutto in seguito alla rivelazione delle atrocità commesse dal regime sovietico, tendevano a porsi criticamente nei confronti del Pcf. In tal senso, un ruolo fondamentale ebbe, almeno in Francia, *L'Archipel du Goulag* di Aleksandr Solženicyn⁶⁵: pubblicata nel 1973, questa raccolta di testimonianze sui campi di lavoro sovietici ebbe un'enorme

⁵⁹ Su questo punto si veda anche K. Xu, *Le maoïsme de Tel Quel autour de Mai 68*, cit., p. 5. Questa dimensione è ugualmente presente tra le pagine del diario di Pleynet. Cfr. *Le voyage en Chine*, cit.

⁶⁰ I. Van der Poel, *Une révolution de la pensée*, cit., p. 121.

⁶¹ Cfr. *Tel Quel*, *À propos du maoïsme*, «*Tel Quel*» n. 68, hiver 1976, p. 104. Il gruppo deve rispondere agli avvenimenti di Pechino delle settimane precedenti che avevano visto la cosiddetta "Banda dei quattro", di cui faceva parte anche l'ultima moglie di Mao, essere accusata di un colpo di stato.

⁶² Il primo testo, dal titolo *À propos du maoïsme*, venne pubblicato sul numero 68 della rivista e firmato «*Tel Quel*». Il secondo, del 1981, *Pourquoi j'ai été chinois*, venne pubblicato sul numero 88 unicamente a nome di Philippe Sollers.

⁶³ F. Hourmant, *Tel quel et ses volte-face politiques (1968-1978)*, in «*Vingtième Siècle*» n. 51, juillet-septembre 1996, p. 119. Più malignamente, all'epoca *Tel Quel* era stato paragonato a un «fourgon de queue» capace di staccarsi dal resto del treno nel momento più opportuno per poi agganciarsi al vagone di un altro treno di passaggio. Cfr. D. Marx-Scouras, *The cultural politics of Tel Quel*, cit., p. 208.

⁶⁴ Cfr. P. Forest, *Histoire de Tel Quel*, cit., p. 539. Cfr. anche F. Hourmant, *Tel quel et ses volte-face politiques (1968-1978)*, cit., p. 125.

⁶⁵ Il volume venne pubblicato per la prima volta in francese, con il titolo di *L'Archipel du Goulag*, proprio da Seuil nel 1973.

risonanza e segnò almeno per *Tel Quel* un ulteriore passo in avanti nella condanna di ogni forma di totalitarismo. La figura privilegiata dal movimento passò da quella del rivoluzionario a quella del dissidente, inteso come «chaque écrivain véritable [...] auquel le hasard et l'histoire imposent les chaînes plus ou moins lourdes d'une inacceptable servitude»⁶⁶.

In questo instabile clima culturale, il gruppo di Sollers sembrò appoggiare per qualche tempo (e non senza suscitare qualche perplessità) gli esponenti della *nouvelle philosophie*, capitanati da Bernard Henry-Lévy. Certamente è lecito domandarsi cosa avessero in comune gli autori del rigoroso *Théorie d'ensemble* con il ritorno allo spiritualismo che la *nouvelle philosophie* sembrava preconizzare. In realtà, in netta opposizione con gli anni del maoismo, gli ultimi numeri di «Tel Quel» apparivano pregni di un sostrato religioso piuttosto marcato, sebbene molto distante dal cattolicesimo ortodosso. Non è un caso che, all'epoca, molti si fossero affrettati ad annunciare la conversione religiosa del gruppo dopo gli anni di erranza del periodo maoista. Ed è per lo stesso motivo che, secondo alcune vulgate, la storia del movimento sembra fermarsi al 1975, come se la restante attività non potesse più essere considerata d'avanguardia⁶⁷. In realtà, il cattolicesimo a cui sembrava ispirarsi *Tel Quel* presentava dei contorni ben diversi da quelli tradizionali, ponendosi in un dialogo che, partendo da Bataille, arriva fino a René Girard. Il cattolicesimo viene paradossalmente considerato come *l'anti-sacro*, negazione di ogni religione: se, come intuito da Girard, la nozione di sacro nasce con i riti sacrificali antichi⁶⁸, la messa domenicale istituita dalla Chiesa aveva finito cioè per sublimare la violenza insita nell'immolazione di Cristo proponendo una semplice rievocazione dell'atto passante esclusivamente per la parola. Alla violenza del sacro inteso in senso batailliano, dunque, era venuto a contrapporsi un sistema di norme e di interdetti che regolavano la vita della comunità, impedendo al singolo di concedersi a quella «religiosité spontanée qui donne sa cohérence infernale au monde de la société»⁶⁹. In altre parole, secondo una formula paradossale, «le catholicisme telquelien se proclame donc seul athéisme rigoureux»⁷⁰.

⁶⁶ P. Forest, *Histoire de Tel Quel*, cit., p. 505.

⁶⁷ Secondo Philippe Forest, questa concezione di *Tel Quel* appare particolarmente diffusa nel mondo accademico statunitense. Cfr. *Histoire de Tel Quel*, cit., p. 488.

⁶⁸ Cfr. R. Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Fayard, 2011 [1972].

⁶⁹ P. Forest, *Histoire de Tel Quel*, cit., pp. 541-542.

⁷⁰ *Ibid.*

Senza voler semplificare eccessivamente un passaggio che si svolse in un consistente arco temporale, quest'ultima fase di attività di *Tel Quel* è anche segnata dallo spostamento dell'interesse dalla Cina verso gli Stati Uniti. Attraverso una serie di conferenze, di inviti in università americane, di viaggi all'insegna della scoperta dell'arte d'oltreoceano, molti dei membri della rivista strinsero dei legami importanti con un mondo che era quanto più possibile lontano dalla Cina di Mao⁷¹.

Sul piano letterario, questo nuovo orientamento di «Tel Quel» è segnato da un evento emblematico: la pubblicazione, nel 1981, di *Paradis* di Philippe Sollers⁷². Il titolo colpisce per la vicinanza al già menzionato ambito religioso e l'evocazione della *Commedia* dantesca (cfr. 2. 3), ma il romanzo conta tutta una serie di sorprendenti peculiarità. Presentandosi come un testo senza punteggiatura, *Paradis* è scritto interamente in corsivo e in grassetto, senza suddivisioni di alcun tipo tra capitoli o sezioni. Questa “lunga frase” di Sollers venne raccolta in volume soltanto dopo che tutti gli estratti del libro erano stati pubblicati su «Tel Quel», dal 1974 fino alla chiusura della rivista, nel 1982.

La tiepida accoglienza che la critica fece a questo volume – certamente di non immediata comprensione ma, in fondo, dalla carica sovversiva non inferiore ad alcune delle precedenti prove dell'autore – dimostra quanto, a cavallo del decennio 1970-1980, l'ambiente letterario parigino fosse tendenzialmente ostile a «Tel Quel». Tra i pochi alleati rimasti, la rivista non poteva contare nemmeno François Wahl che, per venti lunghi anni, aveva assunto il ruolo di unico mediatore tra il comitato di redazione e Le Seuil.

Ma, mentre la casa editrice della rue Jacob non cessava di fare pressioni su Sollers affinché «Tel Quel» assumesse un nuovo volto, questi era già in trattative con Gallimard per spostarne la redazione e mantenerne sostanzialmente intatto l'impianto. Per questioni legali dovute ai diritti posseduti da Le Seuil sul nome «Tel Quel», la nuova rivista prenderà il nome di «L'Infini». Pur non presentando un comitato di redazione, e facendo capo unicamente a Sollers e a Pleynet (in quanto segretario generale), «L'Infini» si vuole continuazione diretta di «Tel Quel» in tutte le sue parti, come ben dimostra la ripresa della dicitura «Littérature/Philosophie/Art/Science/Politique» e come testimonia la presenza

⁷¹ Non stupirà che anche questa nuova fase venne accolta da una serie di polemiche. Ancora piuttosto recentemente, François Hourmant fa accenno alle «multiples formes de rétributions, intellectuelles, sociales mais aussi financières, glanées à l'occasion de ces invitations». Cfr. F. Hourmant. *Tel quel et ses volte-face politiques (1968-1978)*, cit., p. 122.

⁷² P. Sollers, *Paradis*, Paris, Seuil, 1981.

degli stessi collaboratori che, con una certa regolarità, contribuiranno alla nuova rivista. Tra questi compare anche il nome di Jacqueline Risset, il cui percorso letterario, come si avrà modo di vedere, incrocerà spesso quello di «L'Infini» e, in particolare, quello di Philippe Sollers.

1.2. Scrittura e testualità

Come dimostra la traiettoria evolutiva sopra delineata, *Tel Quel* attraversò diverse fasi, talvolta persino apparentemente contraddittorie. Questo rende più complesso il tentativo di rendere conto in maniera organica dell'ideologia che anima il movimento e di cui la rivista (attraverso le note del comitato di redazione, la scelta degli articoli e *les choix critiques* alla fine di ogni numero) diviene riflesso.

Un primo e fondamentale elemento di analisi è certamente fornito dal volume che costituisce, di fatto, il manifesto teorico del gruppo: pubblicato nel 1968, *Théorie d'ensemble* racchiude gli interventi dei membri del comitato di redazione insieme ad alcuni saggi critici a cura di alcune delle figure tutelari del gruppo, all'epoca costituite principalmente da Jacques Derrida, Michel Foucault e Roland Barthes.

Nel complesso, questa raccolta sembra racchiudere l'urgenza di una rivoluzione in ambito letterario, una rivoluzione che interessa la parola nel suo valore di segno linguistico. La grammatologia di Derrida e la linguistica saussuriana sono convocati, insieme al marxismo, come i capisaldi della concezione della letteratura proposta dal movimento: a fare da legante concorre l'applicazione sistematica delle nozioni del materialismo dialettico all'ambito della scrittura. In tal senso, tra i diversi interventi che compongono il volume il più esplicitamente volto a spiegare il rapporto tra segno linguistico e prodotto economico è probabilmente quello di Jean-Joseph Goux, significativamente intitolato *Marx et l'inscription du travail*⁷³. Partendo dalla divisione che, ne *Il capitale*, Marx opera tra valore d'uso e valore di scambio di una merce (là dove il valore d'uso costituisce la proprietà intrinseca di un prodotto e il valore di scambio il potere di acquisto o di baratto rispetto agli altri prodotti), Goux applica queste stesse categorie alla sfera letteraria. Considerare la parola nel suo aspetto di valore di scambio – una pratica che, secondo i membri di *Tel Quel* è propria della letteratura “tradizionale”

⁷³ J.-J. Goux, *Marx et l'inscription du travail*, in *Tel Quel*, *Théorie d'ensemble*, cit., p. 118.

– significa prendere in esame soltanto una parte del segno linguistico, ossia ciò che Saussure indica come significato. Viceversa, riuscire a individuare nella parola anche il suo valore d’uso permette di tenere conto dell’altro aspetto del segno linguistico, ossia del suo significante. In altri termini, mentre la letteratura “tradizionale” appare legata a una funzione strettamente referenziale, *Tel Quel* si propone di riabilitare il ruolo del significante procedendo a una progressiva opera di smantellamento «della fissità del riferimento di un elemento significante al suo significato obbligato»⁷⁴. A questo nuovo tipo di scrittura può essere facilmente applicata la distinzione che Barthes opera tra «*théâtre des signifiés*» e «*théâtre des signifiants*», là dove quest’ultimo è caratterizzato dal fatto che «le monde est un objet qui doit être déchiffré»⁷⁵ e non più rappresentato. Se, come intuito da Barthes, il linguaggio è «une matière qui est *déjà* signifiante au moment où la littérature s’en empare»⁷⁶, la scrittura non può in nessun caso essere neutra copia del reale. Il risultato è che la letteratura «“double” le réel (sans le rejoindre)»⁷⁷.

Eppure, come ricordato da Barthes, l’abbandono della referenzialità in letteratura presenta delle forti resistenze dal punto di vista sociale che il parallelo processo di abbandono della figurazione nell’arte (con Cézanne, Kandinskij, Duchamp) – processo che aveva portato a sopprimere «l’un après l’autre la tradition, le sujet, l’objet et la peinture elle-même»⁷⁸ – sembrava ignorare. In altre parole, là dove appare socialmente ammissibile che l’arte possa risultare «incompréhensibl[e]» perché privilegio di alcune classi, il linguaggio è invece percepito come «matière commune à l’écrivain et à tous les hommes»⁷⁹, patrimonio condiviso che dovrebbe dunque risultare il più accessibile possibile e porsi come diretta rappresentazione della realtà⁸⁰.

È proprio in questo quadro epistemologico che le teorie del gruppo di Sollers incontrano quelle formulate da Derrida nel suo *De la Grammatologie* e riprese, in parte, in *Théorie d’ensemble*⁸¹. Poiché la cultura occidentale è notoriamente segnata da una dimensione «logocentrique»⁸², la scrittura è percepita come mera imitazione del *logos*,

⁷⁴ J. Risset, *Nota sui problemi di traduzione* in A. Giuliani J. Risset (a cura di), *Poeti di «Tel Quel»*, Torino, Einaudi, 1968, p. 244.

⁷⁵ R. Barthes, *Littérature et signification*, in «*Tel Quel*» n. 16, hiver 1964, p. 5.

⁷⁶ Ivi, p. 7. Corsivo nel testo.

⁷⁷ Ivi, p. 10.

⁷⁸ R. Barthes, *Sollers écrivain*, Paris, Seuil, 1979, p. 52.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.

⁸² Derrida dedica un intero capitolo di *De la grammatologie* a rintracciare le origini della supremazia della parola sulla scrittura. Cfr., *De la grammatologie*, cit., pp. 15-41.

imitazione per di più imperfetta a causa del passaggio dal suono al segno che rende l'oralità investita di uno statuto di verità. È proprio il logocentrismo a dare origine alla letteratura "tradizionale" da cui *Tel Quel* rifugge, ossia quella caratterizzata dalla pretesa di veicolare un presunto significato «trascendente». Viceversa, per *Tel Quel* «Il testo non rinvia più alle "cose", ma a un sottotesto»⁸³ e questo sottotesto altro non è che «l'intertestualità» di cui, proprio in quegli anni, Kristeva andava formulando la definizione. Il testo così concepito è chiamato a dialogare con gli altri, «il les relit, les réécrit, les redistribue dans son espace; il en découvre les jonctions, les sous-bassements à la fois formels et idéologiques qu'il fait servir à sa propre séance»⁸⁴. Se è proprio la nozione di intertestualità kristeviana a permettere di combattere quella che Barthes definisce «la Loi du contexte» che mira a ridurre «la signifiance à la communication», l'intertesto non è però banalmente concepito come «le banc des "influences", des "sources", des "origines"» quanto piuttosto come «le texte en tant qu'il traverse et est traversé»⁸⁵. Tale rifiuto di ogni principio di «totalisation du texte» determina «une rigueur extrême de travail» in cui «rien de la langue n'est indifférent»⁸⁶; ossia, ormai, il massimo investimento della significazione. La pratica di scrittura così concepita è riassunta, per mezzo di una definizione coniata da Sollers come «écriture textuelle», ovvero «le lieu de travail entre une pratique scripturale et sa théorie».⁸⁷ In accordo con le formulazioni derridiane espresse in *De la grammatologie* viene così annunciata «La fin du livre et le début de l'écriture»⁸⁸ così come il superamento della denominazione essenzialista di "genere letterario", alla quale viene sostituita quella, operativa, di "testo".

È nuovamente alla concezione del materialismo marxista che va ricondotta un'altra delle pratiche di questa «scrittura testuale» che si vuole esplicitazione del processo alla base dell'atto letterario. Come è noto, una delle caratteristiche della produzione nelle società capitaliste è quella di non lasciare alcuna traccia del lavoro degli operai: basti pensare alla serializzazione e alla standardizzazione delle merci nello stesso fordismo e

⁸³ A. Giuliani, *La poetica del segno* in A., Giuliani J. Risset (a cura di), *Poeti di «Tel Quel»*, cit., p. 6.

⁸⁴ P. Sollers, *Niveaux sémantiques d'un texte moderne*, in *Tel Quel*, *Théorie d'ensemble*, cit., p. 324.

⁸⁵ R. Barthes, *Réponses*, in «*Tel Quel*» n. 47, automne 1971, p. 101.

⁸⁶ J. Thibaut, *Le roman comme autobiographie*, in *Tel Quel*, *Théorie d'ensemble*, cit., p. 215. Sul fatto che concentrarsi sul significante non voglia dire perdere di vista il significato si veda anche P. Sollers, *L'écriture fonction de transformation sociale*, in *Tel Quel*, *Théorie d'ensemble*, cit., p. 402: «Il n'était pas question, évidemment, de proposer de "se priver du sens" mais d'indiquer la possibilité [...] d'une étude de son procès de production».

⁸⁷ P. Sollers, *Écriture et révolution*, in *Tel Quel*, *Théorie d'ensemble* cit., p. 70.

⁸⁸ J. Derrida, *De la grammatologie*, cit., p. 15.

nel meccanismo della catena di montaggio. O, nei termini di Debord, alla «séparation généralisée du travailleur et de son produit» che conduce a una «abstraction de tout travail particulier et [à] l'abstraction générale de la production d'ensemble»⁸⁹. Riprendendo le teorie marxiane relative all'alienazione dell'operaio, gli esponenti di *Tel Quel* giudicano la letteratura "tradizionale" soggetta a un processo molto simile: il libro finito viene consegnato al lettore come un prodotto perfettamente compiuto, semplice «objet de consommation dans lequel le sens se donne, se transmet et s'épuise»⁹⁰. Più il libro dà l'impressione di essere stato scritto senza fatica, più il talento dello scrittore sembra aumentare di valore attraverso il conferimento dell'«illusion du naturel»⁹¹, la stessa che in quegli anni Debord applica al mondo dello spettacolo definito, per l'appunto, come «fabrication concrète de l'aliénation»⁹². Tuttavia, questa concezione appare «tout à fait inadéquante [...] à la réalité moderne tant dans sa réalité de monde concrète [...] en évolution, que dans sa réalité de langage»⁹³. Questo tema, già al centro delle preoccupazioni di Alain Robbe-Grillet nel suo *Pour un nouveau roman*⁹⁴, porta *Tel Quel* a orientarsi verso un tipo di scrittura che sia in grado di mettere in rilievo il processo che si cela dietro al libro finito. Come si vedrà con l'analisi dei suoi primi lavori, in Risset questa esibizione del processo dell'atto della scrittura si avvarrà soprattutto di caratteri tipografici tradizionalmente estranei all'ambito lirico (come frecce, parentesi, barre laterali) ma introdotti in poesia, a partire dagli Cinquanta, dalla corrente del *Lettrisme* attraverso testi dominati da una componente ipergrafica (cfr. 1.5).

«Énonciation de l'énoncé»⁹⁵, questa «esperienza sensibile del guardarsi scrivere»⁹⁶ informa in maniera netta le produzioni telqueliane di poesia e, in misura ancora maggiore, quelle in prosa. Come ben sintetizza Jean-Louis Baudry, «le texte écrit au lieu d'être pensé uniquement dans une fonction de circulation, transmission, consommation, serait repensé à partir d'une pratique productive»⁹⁷. Per avere un'idea della resa di questo procedimento in ambito telqueliano sarà sufficiente un passo tratto da *Le Parc* di Philippe

⁸⁹ G. Debord, *La Société du spectacle*, cit., p. 28 e 30.

⁹⁰ J.-L. Baudry, *Linguistique et production textuelle*, in *Tel Quel*, *Théorie d'ensemble*, cit., p. 354.

⁹¹ J. Ristat, *Lire Roger Laporte*, in *Qui sont les contemporains*, cit., p. 299.

⁹² G. Debord, *La Société du spectacle*, cit., p. 32.

⁹³ P. Sollers, *Réponses*, in «*Tel Quel*» n. 43, automne 1970, p. 72.

⁹⁴ A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1996.

⁹⁵ J. Thibaut, *Le roman comme autobiographie*, cit., p. 218.

⁹⁶ A. Giuliani, *La poetica del segno*, in A. Giuliani e J. Risset (a cura di), *Poeti di «Tel Quel»*, cit., p. 6.

⁹⁷ J.-L. Baudry, *Linguistique et production textuelle*, cit., p. 354.

Sollers, in cui l'esplicitazione del processo di scrittura si combina con una *mise en abyme* dai toni gidiani:

Ici, sur le papier du cahier choisi pour sa couleur, s'alignent peu à peu les phrases écrites à l'encre bleu-noir par le vieux stylo démodé, d'une écriture fine, serrée, penchée vers la droite et qui n'occupe que les trois-quarts de la page; lentement, patiemment avec, souvent, des ratures (un trait simple qui barre une ou deux lignes restant malgré tout lisibles, ou bien des griffonnages qui recouvrent entièrement ce qui fut écrit) et, parfois, de longs passages sans corrections qui marquent sans doute une précipitation inattendue, où les lettres se déforment, perdent leur aspect irrégulier, s'égalisent, deviennent bientôt indéchiffrables.⁹⁸

D'altronde, come precisa Barthes nel saggio dedicato a *Drame*, «Sollers ne fait à la lettre qu'un seul actant: son narrateur est absorbé entièrement dans une seule action, qui est de narrer» e, come si è detto sopra, questa narrazione «devient ici opaque, visible, elle emplît la scène»⁹⁹. Siamo in presenza di quanto Derrida, proprio in quegli anni, aveva definito come la *trace*, ossia la manifestazione di quella *différance* che dovrebbe portare alla fine della cultura logocentrica o, nell'ottica di *Tel Quel*, al superamento di quella letteratura volta al puro consumo di concetti già qualificata da Robbe-Grillet come «tyrannie des significations»¹⁰⁰. È chiaro come questa concezione di letteratura porti con sé dei modelli del tutto nuovi. Gli autori di riferimento per eccellenza, oltre al contemporaneo – e allora pressoché negletto – Francis Ponge (cfr. 1.1), diventano proprio quegli *outsider* della storia letteraria lontani dagli ambiti di interesse degli accademici: Georges Bataille, Antonin Artaud, Lautréamont, Sade¹⁰¹.

Sulla base di questa nuova concezione della scrittura, è chiaro che anche il ruolo svolto dalla critica letteraria cambia sensibilmente: il compito dello studioso non sarà più quello di individuare il senso ultimo di un testo, senso che, come *Tel Quel* non cessa di sottolineare, non esiste; viceversa, per riprendere i termini di Barthes, «toute critique est critique de l'œuvre et critique de soi-même [...] elle est essentiellement une activité, c'est-à-dire une suite d'actes intellectuels profondément engagés dans l'existence historique et subjective [...] de celui qui les accomplit, c'est-à-dire les assume»¹⁰². Il

⁹⁸ P. Sollers, *Le parc*, Paris, Seuil, 1961, pp. 20-21.

⁹⁹ R. Barthes, *Drame, poème, roman* in *Tel Quel, Théorie d'ensemble*, cit., p. 29.

¹⁰⁰ Cfr. A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, cit., p. 20.

¹⁰¹ D. Marx-Scouras fa giustamente notare che «As paradoxical as the double patronage of Ponge and Bataille may appear, it is actually an appropriate one for *Tel Quel*, in that both authors freed a series of experiences from the psychological reach and restituted them to the one of thought». Cfr. D. Marx-Scouras, *The cultural politics of Tel Quel*, cit., p. 79.

¹⁰² R. Barthes, *Qu'est-ce la critique?*, in *Essais critiques*, cit., pp. 254-255.

critico è così chiamato a osservare i diversi piani in cui il testo si articola evitando l'errore di ricercare un presunto livello trascendente della parola. È in questo gesto che teoria e pratica trovano un punto di convergenza: il critico-autore «ne parle pas de la littérature, il parle à la littérature»¹⁰³. Non a caso, già a partire dal 1963, in un'indagine intitolata *Enquête sur la critique*¹⁰⁴, i membri del comitato di redazione si erano impegnati a dividere i critici che avevano risposto alle domande «Pourquoi êtes-vous critique, et quels sont vos critères ? Qu'avez-vous appris de la critique, et qu'en attendez-vous ?» in quattro categorie: coloro per i quali la critica è una parte integrante dello scrivere (come, ad esempio, dimostra la risposta di Gérard Genette); coloro che operano una distinzione netta tra critico e scrittore, là dove quest'ultima figura appare quella più prestigiosa; coloro che sviscerano completamente il ruolo del critico, «dans l'intention bien nette d'être sympathiques»¹⁰⁵ e, infine, coloro che considerano questa attività in termini puramente economici, come nient'altro che un mezzo di sussistenza tra i molti. Non è difficile individuare qual è il gruppo a cui *Tel Quel* concede uno sguardo benevolo: «l'écrivain se juge critique, le critique prétend être un écrivain»¹⁰⁶, ogni separazione tra queste due funzioni viene percepita come obsoleta, un segno di paternalismo da parte degli scrittori che si vorrebbero dotati di un talento vero, di una padronanza esclusiva dell'oggetto letterario.

È certamente a Julia Kristeva che si deve la più dettagliata formulazione teorica dell'approccio critico al testo nei termini in cui lo intende *Tel Quel*: riprendendo alcune considerazioni di Michail Bachtin, la studiosa si allontana dal metodo strutturalista – che, in sostanza, vietava ogni tentativo di leggere il testo alla luce delle condizioni biografiche o psicologiche dell'autore – proponendo la nota distinzione tra «phéno-texte» e «géno-texte»¹⁰⁷. In questo modo, la frattura tra la critica – per così dire – tradizionale e lo strutturalismo viene colmata, se non addirittura sorpassata, proprio grazie al riconoscimento della già menzionata componente di intertestualità alla base di ogni atto scrittoria. Parallelamente, e alla stregua di Bachtin, Kristeva individua nell'«ideologema» l'insieme di elementi che lega il fenotesto al genotesto, ossia quel «recoupement d'une organisation textuelle (une pratique sémiotique) donnée avec les

¹⁰³ J. Kristeva, *Comment parler à la littérature*, in *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977, p. 53.

¹⁰⁴ *Tel Quel*, *Enquête sur la critique*, «*Tel Quel*» n. 14, été 1964, pp. 68-91.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 69.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Cfr. J. Kristeva, *Problèmes de la structuration du texte*, in *Tel Quel*, *Théorie d'ensemble*, cit., p. 310.

énoncés [...] qu'elle assimile dans son espace ou auxquels elle renvoie dans l'espace des textes (pratiques sémiotiques) extérieurs»¹⁰⁸. L'ideologema si pone così come ulteriore componente dell'intertestualità in quanto consente di mettere ogni testo in rapporto con determinate coordinate storiche, sociali e culturali esse stesse, secondo Kristeva, definibili in quanto testo: «L'acception d'un texte comme un idéologème détermine la démarche même d'une sémiologie qui, en étudiant le texte comme une intertextualité, le pense ainsi dans (le texte de) la société e l'histoire»¹⁰⁹. In questo quadro, non è solo il ruolo del critico letterario a mutare radicalmente, ma il confine stesso tra critico e autore si fa via via sempre più labile e questo perché, come si è detto, la scrittura assume già su di sé quel ruolo di interrogazione e di messa in discussione tradizionalmente riservato alla critica. «On ne fait pas critique [...] après avoir fait de l'écriture»¹¹⁰: lo scrittore diventa anche critico di se stesso e ciò prima, o durante, la creazione letteraria.

Questo rigoroso impianto teorico che accompagna il lavoro sul testo presenta dei caratteri che, almeno nelle intenzioni del movimento, si vorrebbero di natura scientifica: come dimostra la creazione dei GET, e come suggerisce, a partire dal 1967, l'introduzione del sottotitolo *Science-Littérature* sulla copertina della rivista, la scrittura testuale di *Tel Quel* si propone il rifiuto delle «belles lettres», ovvero di una letteratura segnata da «impressionnisme, subjectivisme et individualisme gratuits»¹¹¹.

Non vi è dubbio che questo sodalizio proposto da *Tel Quel* tra linguistica, grammatologia e marxismo fece sorgere già all'epoca delle critiche piuttosto accese¹¹². Là dove non era la presunta illeggibilità dei testi ad essere presa di mira, a insospettire era il lavoro teorico compiuto dai membri del comitato di redazione, lavoro che, agli occhi di un Bernard Pingaud, privava la letteratura di quella spontaneità che caratterizza la vera e «sacro-sainte écriture»¹¹³. Parallelamente, anche il continuo riferimento al marxismo

¹⁰⁸ Ivi, p. 313.

¹⁰⁹ Ivi, p. 314.

¹¹⁰ J. Stout, *L'Énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes françaises*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2010, p. 263.

¹¹¹ *Tel Quel*, *Réponses à la Nouvelle Critique*, in *Tel Quel, Théorie d'ensemble*, cit., p. 389. Non a caso, già nel 1967, Ponge potrà affermare: «Il me semble qu'actuellement, on n'est pas loin de considérer que le 'discours' sur la 'littérature', entre guillemets, 'la poésie', entre guillemets, 'l'art' en général, sera de moins en moins métaphysique et de plus en plus scientifique. Pour moi-même, en ce qui me concerne, il se trouve que je ne suis plus en cet instant même en entretien avec des poètes, mais avec – vous me permettez cette expression – plutôt un antipoète, plutôt quelqu'un qui se voue à un travail d'ordre scientifique ». Cfr. F. Ponge, *Entretiens avec Philippe Sollers*, cit., p. 31.

¹¹² Cfr., P. Forest, *Histoire de Tel Quel*, cit., p. 317-321.

¹¹³ B. Pingaud, *Où va Tel Quel ?* in «La Quinzaine Littéraire» n. 42, janvier 1968. Tra gli altri, anche Jacqueline Risset risponderà ad alcune delle critiche mosse da Pingaud in un articolo intitolato *Sul lavoro*

presentò un carattere piuttosto paradossale: le formulazioni proposte dalla rivista, così come i modelli assunti a precursori della rivoluzione critico-letteraria portata avanti dal gruppo, avevano in realtà ben poco a che fare con il tipo di letteratura sostenuta dalla sinistra radicale. Le produzioni che ruotavano intorno al Pcf erano prettamente caratterizzate da un'adesione al realismo di tipo socialista e, ancora più importante, dalla rappresentazione della «cause de la révolution»¹¹⁴. Pur appoggiandosi sulle basi teoriche del marxismo, *Tel Quel* finì per produrre, almeno fino all'incontro con il maoismo (cfr. 1.3), un tipo di letteratura che a stento potrebbe essere definita di sinistra e le cui opere «peuvent sembler apolitiques»¹¹⁵.

Sul piano della definizione della «scrittura testuale», sarà utile precisare un ulteriore punto di tangenza tra *Tel Quel* e un altro dei movimenti d'avanguardia di quegli anni, forse l'unico ad aver fatto scuola nei decenni successivi: si tratta del *Nouveau roman*.

Come si è visto in precedenza, gli inizi di *Tel Quel* sono segnati da uno stretto legame con Alain Robbe-Grillet e con le posizioni da lui teorizzate. Addirittura, stando alla ricostruzione di Forest¹¹⁶, sembrerebbe che la stampa dell'epoca avesse la tendenza a confondere, fino a farne un tutt'uno, *Tel Quel* e il *Nouveau roman*. Una confusione, questa, probabilmente rafforzata dallo stile di *Le Parc*, in cui Sollers abbandona ogni traccia di trama o personaggio in funzione di una scrittura in cui «par analogie, par capillarité, en fonction de ressemblances ou d'échos, les images ou les scènes s'enchaînent et s'appellent»¹¹⁷. E, certamente, i legami teorici tra il gruppo di Sollers e quello di Alain Robbe-Grillet non mancano: basti pensare, per cominciare, alla lotta portata avanti nei confronti della categoria di 'soggetto'. Come è noto, infatti, il *Nouveau roman* mira ad un'abolizione totale dell'Io narrante e, più nello specifico, all'abbandono di una letteratura mimetica come quella che caratterizza il realismo o, sebbene in diversa misura, il romanticismo: per Robbe-Grillet, «le monde n'est ni signifiant ni absurde. Il est, tout simplement [...] on avait cru en venir à bout en lui assignant un sens, et tout l'art du roman, en particulier, semblait voué à cette tâche. Mais ce n'était là que simplification

di *Tel Quel* e il 'feticismo del testo' è apparso in «Periodo Ipotetico», agosto 1970, pp. 35-36. Si tratta, comunque, di un vecchio problema che ben è sintetizzato dalla formula «Sorbonae nullum jus in Parnasso» a proposito della quale si rimanda a J. Kristeva, *Le texte et sa science in Semeiotikê. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, pp. 14-15.

¹¹⁴ P. Forest, *Histoire de Tel Quel*, cit., p. 316.

¹¹⁵ Ivi, p. 17.

¹¹⁶ Ivi, p. 81-93.

¹¹⁷ Ivi, p. 82.

illusoire»¹¹⁸. Si approda così a una scrittura che Barthes definisce «silence de la signification»¹¹⁹ in cui l'*effacement* del soggetto appare come caratteristica fondamentale al fine di invertire la rotta rispetto a quella letteratura dominata da una serie di «notions périmées» tra cui, appunto, «le personnage», «l'histoire», «l'engagement», «la forme et le contenu»¹²⁰. Lo scopo, come sintetizza ironicamente Ponge, è quello di opporsi «à la poésie considérée comme, par exemple, “je pleure dans mon mouchoir, ou je m’y mouche”, et puis je montre, j’expose, je publie ce mouchoir, et voilà une page de poésie»¹²¹.

È su questo piano – almeno in parte – che le opere pubblicate da Les Éditions de Minuit incontrano quelle del gruppo *Tel Quel*: la fine di una letteratura volta a veicolare un presunto significato trascendente, ossia a rappresentare qualcosa, implica anche la fine del racconto dominato dai personaggi e dalla trama. Non a caso, come si vedrà anche nei testi di Risset, uno dei tratti distintivi della produzione telqueliana è quello di dare voce a soggetti tutt'altro che definiti, spesso evocati unicamente attraverso i pronomi «il» o «elle» di terza persona e non associabili né a un personaggio specifico né a un ipotetico Io narrante. L'opposizione con il protagonista dei romanzi tradizionali, da cui si ci aspetta che abbia «un nom propre, double si possible [...] des parents, une hérédité [...] une profession [...] un “caractère”, un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là», non potrebbe essere più esplicita¹²². In tal senso, un'opera altamente emblematica è costituita dal già menzionato *Drame* di Sollers, in cui l'espressione del soggetto è matematicamente stabilita attraverso «soixante-quatre séquences alternativement impaires et paires, divisées entre *il* et *je*»¹²³. È chiaro che, in un testo così concepito, i pronomi personali appaiono vuote categorie grammaticali non riconducibili a un'espressione identitaria. Come precisa Jean Thibaudeau, «ce “je” textuel, non-subjectif, supprime tout personnage, à commencer par celui qui conditionne tous les personnages; c'est-à-dire, [...] le romancier»¹²⁴. Nonostante il soggetto messo in scena da *Tel Quel* sia tutt'altro che tradizionale, è bene però sottolineare che nei testi prodotti dal movimento è raro osservare quella «espulsione dell'io narrante e di ogni funzione-

¹¹⁸ A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, cit., pp. 18-20.

¹¹⁹ R. Barthes, *Le point sur Robbe-Grillet?*, in *Essais critiques*, cit., p. 200.

¹²⁰ Cfr. A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, cit.

¹²¹ F. Ponge, *Entretiens avec Philippe Sollers*, cit., p. 27.

¹²² A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, cit., p. 27.

¹²³ P. Sollers *Écriture et Révolution*, in *Tel Quel, Théorie d'ensemble*, cit., p. 72.

¹²⁴ J. Thibaudeau, *Le roman comme autobiographie*, cit., p. 214.

personaggio nonché [quella] “neutralità” geometrica e [quella] “misurabilità” dell’universo delle cose»¹²⁵ che invece sono proprie del *Nouveau roman*. Se l’Io dell’enunciazione non è certamente lirico, non si può dire che esso sia del tutto assente.

In sostanza appare piuttosto evidente come i due movimenti convergano proprio nel tentativo di dare un nuovo significato al termine di “realismo”. Tuttavia, come dimostra il fatto che l’alleanza ebbe vita breve, le vie che *Tel Quel* intendeva percorrere differivano significativamente da quelle di Robbe-Grillet e compagni. Nello specifico, là dove il *Nouveau roman* mirava, nella sua forma più ricercata, a un testo in cui non solo la soggettività, l’introspezione psicologica, ma anche il soggetto fossero assenti, la scrittura di *Tel Quel* – in questo senso rappresentata al meglio da Philippe Sollers – si vuole espressione di un «réel qu’une conscience, proliférante, investit de toutes parts, anime, charge d’un sens qui n’est pas celui de la classique psychologie mais expérience des limites mêmes de l’être»¹²⁶. L’assenza delle categorie tradizionali del racconto, nell’ottica telqueliana serviva per meglio esprimere il soggetto, sebbene quest’ultimo non fosse mai biograficamente presente nelle opere o dotato della densa corporeità degli eroi ottocenteschi.

Sulla base di queste sottili – ma nient’affatto secondarie – differenze, non sorprende che la rottura definitiva tra i due movimenti si verifici già a partire dalla pubblicazione, nel 1964, di un testo di Sollers in occasione dell’uscita di *Pour un nouveau roman* di Alain Robbe-Grillet, testo in cui l’autore telqueliano accuserà il capofila del *Nouveau roman* di aver virato verso «un romantisme très équivoque» in cui la minuzia della descrizione genera «une résurgence psychologiste»¹²⁷ in una visione che appare comunque unificante e non, come invece è il caso di *Tel Quel*, scomposta e volta a una riflessione sul linguaggio.

1.3. La frontiera cinese: materialismo, maoismo e psicanalisi.

Ai discorsi fino ad ora condotti va aggiunta una riflessione riguardante l’adesione al maoismo che, evidentemente, presenta degli aspetti peculiari rispetto al pensiero

¹²⁵ U. M. Olivieri, *Il lavoro della fiction*, in J. Risset (a cura di) *Tel Quel*, cit., p. 195.

¹²⁶ P. Forest, *Histoire de Tel Quel*, cit., p. 92.

¹²⁷ P. Sollers, *Pour un nouveau roman*, «Tel Quel» n. 18, été 1964, p. 14. Si veda anche P. Sollers, *Réponses*, cit., p. 74; la stessa argomentazione sarà ripresa anche in P. Sollers, *Le réflexe de réduction*, cit., p. 392 e in un’intervista con Jean Ristat: J. Ristat, *Qui sont les contemporains*, cit., pp. 161-162.

occidentale. Probabilmente, il modo migliore per abordare la specificità del pensiero maoista telqueliano è partire dal punto di rottura con Althusser, i cui scritti avevano costituito il primo approccio di *Tel Quel* alle teorie di Marx. Questa frattura, sostanzialmente misurabile sul terreno dell'influenza della psicanalisi sul materialismo, darà anche la percezione di come il gruppo avesse sviluppato le (problematiche) riflessioni intorno al nodo materialismo-maoismo e psicanalisi. Il marxismo portato avanti da Louis Althusser, come ricorda Forest¹²⁸, era caratterizzato dall'intenzione di allontanare Marx dalle letture idealiste portate avanti in quegli stessi anni dalla sinistra francese. La lettura althusseriana, riducendo la portata che gli scritti hegeliani avevano avuto sul giovane Marx, introduceva l'idea di una «coupure épistémologique»¹²⁹ tra una concezione ancora idealista anteriore al 1845 e la successiva formulazione della nozione di materialismo dialettico. In questo quadro a mancare è proprio il soggetto, secondo la nota formula althusseriana della storia come «procès sans sujet»¹³⁰.

Nell'importantissimo articolo *Sur la contradiction*¹³¹, Sollers, pur ammettendo il valore di capofila dell'autore di *Pour Marx* nel tentare di liberare il marxismo-leninismo dalla lettura idealizzante legata all'hegelismo (cfr. 1.2)¹³², e pur riconoscendo la sua apertura verso il maoismo, giudica le speculazioni di Althusser incomplete nella misura in cui esse non tengono conto, per l'appunto, delle scoperte freudiane. Più precisamente, pur avendo mutuato dalla psicanalisi il concetto di «surdétermination», qui utilizzato per definire la pluralità di contraddizioni che si affiancano a quella principale tra forze produttive e sovrastrutture alla base di ogni società capitalista, Althusser è accusato da Sollers di aver creduto che queste contraddizioni potessero infine essere risolte (si tratta

¹²⁸ P. Forest, *Histoire de Tel Quel*, cit., pp. 310-313.

¹²⁹ La nozione di «coupure épistémologique», come è noto, appartiene a Gaston Bachelard. In Althusser si ritrova in *Pour Marx*, cit., p. 26 e *passim*.

¹³⁰ L. Althusser, *Sur le rapport de Marx à Hegel*, in *Lénine et la philosophie*, Paris, Maspero, 1972, p. 68.

¹³¹ P. Sollers, *Sur la contradiction*, «Tel Quel» n. 45, printemps 1971, pp. 3-22. Poi in *Sur le matérialisme*, Paris, Seuil, 1974.

¹³² Quella dell'eredità di Hegel è, in realtà, una questione che merita una precisazione: oltre alla dialettica del servo-padrone (che Hegel eredita, a sua volta, dal *Neveu de Rameau* di Diderot) il marxismo-leninismo riprende dalla *Fenomenologia dello Spirito* il principio secondo il quale ogni affermazione è il risultato di una «negazione della negazione», ossia di una contraddizione. Lo sviluppo di questo stesso principio segue, però, una via opposta a quella dell'idealismo, riprendendo invece una tradizione materialistica che risale all'atomismo e che esclude lo Spirito hegeliano, fino a giungere, con Mao, al principio dell'«un se divide en deux», emblema della contraddizione dialettica. Come dimostrano i *Quaderni filosofici* di Lenin, l'importanza di Hegel resta quindi fondamentale e la critica di Sollers a Althusser si fonda proprio sull'aver voluto cancellare questo tributo. Per un approfondimento sul tema si rimanda a P. Sollers, *Sur le matérialisme*, Paris, Seuil, 1974, in particolare alle pagine 96-157.

del già noto principio del «deux fusionnent en un» al quale, come si è visto, Mao oppone quello dell'«un se divise en deux»). Ora, il Freud al quale pensa Althusser è quello della *Traumdeutung*; quello, cioè, che non ha ancora sviluppato il dualismo tra pulsione di piacere e pulsione di morte, contraddizione suprema che regola la psicanalisi e che, secondo Sollers, niente può riuscire a sciogliere. Nella *Traumdeutung*, il sogno è ancora visto da Freud come il luogo in cui le contraddizioni vengono ignorate o, più precisamente, sintetizzate attraverso i processi di spostamento e di condensazione¹³³.

A partire da questo, la critica di *Tel Quel* all'antico maestro è quella di non tenere conto a sufficienza del soggetto come istanza psichica, andando così ad abbracciare un marxismo «pétrifié»¹³⁴ in cui c'è posto unicamente per l'influenza che le strutture hanno sulle sovrastrutture ma non su quella che, di rimando, le sovrastrutture potrebbero avere sulle strutture, influenza che, secondo Sollers, è alla base del materialismo dialettico, opposto a quello meccanicistico, e di cui Mao sembra cogliere meglio di altri la natura¹³⁵. In altri termini, là dove la psicanalisi tiene conto del rapporto del soggetto con se stesso, la lettura che Althusser fa di Marx sembra ammettere unicamente l'esistenza di un soggetto sociale, influenzato cioè dal solo mondo esterno¹³⁶. «Sujet en procès» secondo la definizione che ne dà Kristeva, esso si distingue da quello del materialismo meccanicista, «unario» e «tético», sorta di monolite dalle sembianze quasi divine, per la possibilità di trasformare la realtà mediante la pratica (nel caso specifico, la militanza politica). L'appellativo di «sujet en procès» rispecchia la natura stessa dell'inconscio nell'accezione psicanalitica, «terrain de la pure contradiction»¹³⁷ in cui coesistono pulsioni opposte. Il riferimento a Lacan appare in questo contesto determinante. Come

¹³³ P. Sollers, *Sur la contradiction*, cit., p. 12.

¹³⁴ P. Forest, *Histoire de Tel Quel*, cit., 443-444.

¹³⁵ P. Sollers, *Sur la contradiction*, cit., p. 19. Cfr. anche P. Sollers, *A propos de la dialectique*, «Tel Quel» n. 57, printemps 1974, pp. 138-143, in cui l'autore spiega come, senza un'attenzione alla componente psicologica, le masse proletarie potrebbero facilmente perdere interesse nel marxismo e virare verso dei regimi fascisti in cui, invece, è soprattutto quest'ultimo aspetto ad essere predominante.

¹³⁶ Cfr. R. Sobel, *Idéologie, Sujet et subjectivité en théorie marxiste: Marx et Althusser*, «Vrin. Revue de Philosophie économique», 2013/2 vol. 14, p. 177. Come ben dimostra questo articolo, la questione è relativamente più complessa di come la pone Sollers: prima di tutto, Althusser entrò in contatto con la psicanalisi soprattutto tramite Lacan del quale, come si è visto, egli fece una lettura incompleta (anche in termini di testi poiché gli *Ecrits* e i *Séminaires* non erano ancora stati pubblicati) rispetto alla questione del soggetto. L'opposizione di Sollers a Althusser appare ancora sfumata nella prima versione di *Sur la contradiction*, quella apparsa in «Tel Quel», ed assumerà ben altri toni in una nota aggiunta al testo e pubblicata in *Sur le matérialisme* nel 1974, quando la rottura tra il gruppo e il PCF sarà ormai consumata: a quel punto Althusser verrà accusato di aver rinnegato il materialismo dialettico (cfr. P. Sollers, *Sur le matérialisme*, cit., pp. 135-141) e di essere rimasto all'interno del partito unicamente in ragione di una cieca fede in esso (cfr. P. Sollers, *Critiques*, «Tel Quel» n. 46, été 1971, p. 136).

¹³⁷ J. Kristeva, *Matière, sens, dialectique*, in *Polylogue*, cit., p. 280.

annuncia il titolo *Du sujet enfin en question*¹³⁸, il soggetto viene liberato dai pregiudizi della filosofia idealista e collocato in una prospettiva scientifica: «Le sujet sur lequel nous opérons en psychanalyse ne peut être que le sujet de la science»¹³⁹, il che equivale a «décrotter le sujet du subjectif»¹⁴⁰. Se è vero che l'inconscio è strutturato come un linguaggio, il soggetto ne diventa così parte costitutiva essenziale. Un'ulteriore convergenza tra la psicanalisi e il materialismo dialettico è offerta dalla nozione lacaniana di «simbolico» nella lettura proposta da Jean-Joseph Goux durante i due seminari del 23 e del 30 ottobre del 1968 e poi ripresa in *Numismatiques*¹⁴¹. Se, per Lacan, il simbolico rappresenta la sfera del linguaggio e l'entrata nel mondo dei padri (e, per esteso, il riconoscimento dell'autorità), applicare questa nozione all'ambito del processo di produzione significa osservare che «quel che rappresenta l'oro per l'economia è rappresentato altrove dal *phallus*, dal padre, dal monarca, dalla lingua»¹⁴², ossia dal simbolico. Compito del marxismo, della psicanalisi e, in ultima istanza, della letteratura sarebbe allora quello di «scoprire, sotto la superficie liscia e valorizzata del prodotto, del risultato, la genesi di un processo occultato»¹⁴³.

Un punto su cui *Tel Quel* insiste a più riprese – ancora una volta mediante le importanti formulazioni teoriche di Kristeva – è che questa rinnovata importanza concessa al soggetto non avrebbe potuto trovare spazio in un momento storico in cui non avesse avuto luogo la cruciale convergenza tra il post-hegelismo, il marxismo e la psicanalisi. Postulando che a ogni tentativo di codificare la grammatica corrisponda una diversa visione ontologica, Kristeva procede ad un'analisi diacronica che parte dalla scolastica e giunge fino ad Hegel, portando alla luce una vera e propria rivoluzione copernicana che ruota attorno alla coppia soggetto/predicato¹⁴⁴. Per la tradizione medievale, l'unità che

¹³⁸ J. Lacan, *Du sujet enfin en question*, in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, pp. 229-236.

¹³⁹ J. Lacan, *La science et la vérité*, in *Écrits*, cit., p. 858.

¹⁴⁰ J. Lacan, *Proposition du 9 octobre 1967 sur le psychanalyste de l'École*, in *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 248.

¹⁴¹ J.-J. Goux, *Numismatiques I* («Tel Quel» n. 35, automne 1968), *Numismatiques II* («Tel Quel» n. 36, hiver 1968). Entrambi gli articoli sono stati poi ripubblicati in *Économie et symbolique: Freud, Marx*, Paris, Seuil, 1973.

¹⁴² J. Risset, *In quell'oro c'è un monarca...*, cit., p. 3.

¹⁴³ *Ibid.* Va comunque sottolineato che molte delle analogie tra marxismo e psicanalisi, segnatamente quelle espresse nel saggio di Goux dal titolo *Économie et symbolique*, vennero accolte con una certa diffidenza. La stessa Risset, nell'articolo citato, sembra prendere distanza da alcune delle deduzioni dell'autore. Su questo punto cfr. anche P. Forest, *Histoire de Tel Quel*, cit., pp. 318-319.

¹⁴⁴ Questa analisi è tratta da *Objet ou complément*, in *Polylogue*, cit., pp. 223-262. Qui non si discuterà la maggiore o minore validità di questo approccio: l'obiettivo è unicamente quello di mostrare il rapporto tra materialismo, linguistica e psicanalisi.

caratterizza la Trinità (in cui il Figlio e lo Spirito Santo sono emanazione – e quindi medesima sostanza – del Padre) può essere ritrovata anche nella lingua: il centro di tutto è il verbo, l'essere è la verità, secondo la formulazione di Duns Scoto. Tutto discende dall'Uno, il che significa che non esiste qualcosa che sia ontologicamente diverso da questo, qualcosa di eterogeneo. Il sottile ma importante passaggio che ha luogo è quello dalla *materia* (eterogenea, l'Altro) all'*oggetto* (identificato come tale dal processo intellettivo). Il soggetto appare quindi escluso dall'analisi grammaticale ed il verbo si pone come solo elemento di giuntura della costruzione frastica. All'opposto si colloca la *Grammaire générale et raisonnée* di Port-Royal che muove da basi cartesiane: chi pensa l'oggetto non è il verbo, ma il soggetto. Il verbo non sarà altro che una copula, estensione del vero luogo generativo dell'affermazione, l'Io. In questa ottica, ogni atto comunicativo è inteso come affermativo, in quanto il soggetto non è mai messo in discussione, né analizzato. Sarà necessaria l'introduzione, da parte degli Enciclopedisti (Du Marsais e Beauzée in particolare), della nozione di "complemento" affinché si inizi a pensare alla lingua attraverso un approccio sintattico che metta in relazione tra loro i diversi costituenti della frase. Anche in questo caso – in cui, pure, si assiste alla cancellazione dell'antico rapporto di subordinazione tra verbo e soggetto – ciò che manca, secondo Kristeva, è una giusta considerazione della *materia*, ancora una volta qui ridotta a elemento esterno che completa (*complementum*) un tutto (ossia la coppia soggetto/verbo). Questa inclusione della materia all'interno del discorso logico – e ontologico – avviene soltanto con Hegel, il quale nella *Wissenschaft der Logik* postula un rapporto di contraddizione tra soggetto e predicato che rende la loro relazione dinamica e interscambiabile. Questa relazione, che non è pensabile al di fuori di un'analisi di tipo sintattico, presuppone un momento negativo che generi la dialettica tra soggetto e predicato: lo spazio in cui si genera la possibile interazione tra i due componenti è, secondo Kristeva, eterogeneo e, quindi, garante non più di un *oggetto* assimilabile all'Uno, ma della presenza della *materia*¹⁴⁵.

Come si può osservare, dunque, è in questo quadro epistemologico che la sfera del linguaggio incontra la dialettica materialista telqueliana. E, tra le varie pratiche linguistiche, è la poesia, nell'accezione jakobsoniana del termine che comprende tanto i versi quanto la prosa, quella che meglio esplicita la contraddizione, facendone «la loi de son fonctionnement»¹⁴⁶. Questo è possibile mediante un'interazione dinamica tra

¹⁴⁵ Ivi, p. 261.

¹⁴⁶ J. Kristeva, *Matière, sens, dialectique*, cit., p. 276.

significato e significante, là dove quest'ultimo assume maggiore importanza rispetto agli atti comunicativi incentrati su una funzione referenziale. Ma la contraddizione interessa anche il piano logico: a differenza delle pratiche linguistiche ordinarie, la parola poetica non è, di per sé, né vera né falsa. Se si prende una qualsiasi metafora (Kristeva sceglie il sintagma baudelairiano «les larmes de fiel»¹⁴⁷) ci si rende subito conto che essa non afferma l'esistenza di qualcosa, né la nega: il problema della verità dell'enunciato non è nemmeno preso in considerazione, la sfera a cui il verso poetico appartiene sfugge alla logica ordinaria, «le signifié poétique à la fois renvoie et ne renvoie pas à un référent»¹⁴⁸. Infine, il linguaggio poetico è anche quello maggiormente incline a trasgredire le leggi sintattiche, mettendo in scena dei rapporti inediti tra i normali costituenti della frase. L'esempio citato da Kristeva come maggiormente rappresentativo di questa tendenza è il *Coup de dés* di Mallarmé, in cui i rapporti tra i morfemi non obbediscono alla legge che regola la comunicazione standard, non poetica; legge definita dall'autrice come «loi de la commutativité» ($X.Y \equiv Y.X$; $X \cup Y \equiv Y \cup X$) poiché, postulando la linearità del discorso, ammette la possibilità dello spostamento delle sue componenti là dove ciò non comporti un cambiamento di senso. Viceversa, quel che accade nel *Coup de dés* è che «l'énoncé poétique n'est lisible dans une totalité signifiante que comme une mise en espace des unités signifiantes»¹⁴⁹ in cui dunque la linearità del discorso viene messa in discussione, se non propriamente distrutta. Come si osserverà in seguito, il medesimo procedimento sarà ripreso nei primi componimenti di Jacqueline Risset e, attraverso un'influenza forse più telqueliana che mallarmeana, anche nella prosa di *Jeu*. In tal senso, lo spazio in cui si colloca la scrittura poetica diviene, secondo una definizione di Bachtin successivamente ripresa da Kristeva, quello del carnevale, inteso come luogo della contraddizione, del discorso dialogico dove coesistono «le haut et les bas, la naissance et l'agonie, la nourriture et l'excrément, la louange et le juron, le rire et les larmes»¹⁵⁰.

La scrittura poetica è dunque la sola a trasformarsi da atto incoativo a *travail* sulla lingua e questo proprio attraverso quel passaggio che dalla parola intesa come valore di scambio, atta a trasmettere un messaggio in cui sia possibile riconoscere un senso, la porta ad essere considerata anche nella sua componente di valore d'uso, espressione di un

¹⁴⁷ Cfr. J. Kristeva, *Poésie et négativité*, in *Semeiotikê. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, pp. 246-277.

¹⁴⁸ Ivi, p. 253.

¹⁴⁹ Ivi, p. 254.

¹⁵⁰ J. Kristeva, *Le mot, le dialogue et le roman*, in *Semeiotikê*, cit., p. 160.

significante (cfr. 1.2). Questa peculiarità della poesia rispetto agli altri atti linguistici è dovuta alla sua capacità di abbracciare quel livello della lingua che le altre funzioni comunicative tendono a rimuovere: il presimbolico. Secondo Kristeva, infatti, il linguaggio è costituito da due diverse modalità che si generano a partire da un'ottica che, come si è visto, è di tipo dialettico e materialista: da un lato, quella simbolica, associata alla significazione, al segno, al rapporto simmetrico tra la triade referente-significato-significante; dall'altro, appunto, quella presimbolica, o semiotica, anteriore alla precedente e costituita dal ritmo, dalle pulsioni, dell'«*hétérogénéité du sens*»¹⁵¹ messa in moto da suoni ancora estranei alla significazione (come, a un livello radicale, le glossolalie di Artaud) e riconducibili ai vagiti dei neonati che precedono la produzione dei primi fonemi. Si tratta dunque, come notato da Fabio Scotto proprio a proposito di Artaud, di «un linguaggio privato della sua referenzialità semantica, ridotto a pura *phonè*»¹⁵². L'esplorazione della componente presimbolica si ritrova anche in Freud nella misura in cui egli, facendo propria l'idea del sogno come processo («*travail du rêve*») la applica anche al fatto linguistico, inteso come *travail*. In altre parole, mettendo l'accento sul *processo* che conferisce un senso, e non più sul senso stesso, egli «*ouvre [...] la problématique du travail comme système sémiotique particulier*» distinto, proprio come quello poetico, dalla logica della parola come valore di scambio¹⁵³. «*Élaboration du "penser" avant la pensée*», il «lavoro del sogno» reca in sé, *ante litteram*, la «différance» derridiana così come avviene, nell'ottica telqueliana, con la scrittura stessa¹⁵⁴. Questo concetto sarà poi ripreso e sviluppato da Lacan, che troverà nel significante proprio un anticipatore del senso nello stesso modo in cui funzionano la scrittura geroglifica o quella a base di ideogrammi¹⁵⁵. In diversa misura, la ricerca di «un signifiant demantelé par un sens insistant en action» è anche il processo che sottende gli *Anagrammes* di Saussure la cui importanza per la poesia di Risset sarà discussa più avanti (cfr. 1.7. e 2.8).

Il linguaggio poetico d'avanguardia raccoglie dunque queste istanze, facendo della componente presimbolica il suo punto di forza, e sottraendosi all'imperativo della significazione a cui è subordinata l'entrata nel «mondo dei padri», il quale appare

¹⁵¹ J. Kristeva, *Le sujet en procès*, in *Polylogue*, cit., p. 76.

¹⁵² F. Scotto, *Poetica delle forme brevi nella modernità francese*, in D. Borgogni, G. P. Caprettini, C. Vaglio Marengo (a cura di), *Forma breve* Torino, Accademia University Press, 2016, p. 47.

¹⁵³ J. Kristeva, *La sémiotique* in *Semeiotikê*, cit., p. 38.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ J. Kristeva, *L'engendrement de la formule* in *Semeiotikê*, cit., p. 292.

dominato dalla morale tradizionale e dai codici della legge civile. Proprio per questo – e si noterà, ancora una volta, il potente influsso della psicanalisi – il linguaggio poetico, secondo Kristeva, equivarrebbe ad un incesto in cui «le sujet en procès s'approprie ce territoire archaïque, pulsionnel et maternel, en quoi il empêche à la fois le mot de devenir simplement signe et la mère de devenir un objet comme les autres, interdit»¹⁵⁶. Se il soggetto linguistico di cui si parla è un'entità multipla e dialettica, la scrittura d'avanguardia è anche necessariamente «schizofrenica», come ben dimostrano, tra gli altri, gli scritti di un Joyce o di un Artaud¹⁵⁷. E non è forse un caso che il primo a formulare l'idea di questa scissione dell'Io sia proprio un poeta: già alla fine del XVIII secolo, riflettendo su un enunciato del tipo «Ich bin Ich» (in cui il soggetto, pur essendo in apparenza il medesimo, non è affatto unitario) Hölderlin aveva intuito come fossero due le istanze chiamate in causa, in cui la prima (Ich) deve conoscere, identificare e dichiarare essere (bin) come altro da sé la seconda (Ich)¹⁵⁸.

Se lo spazio entro cui la poesia si muove è quello pulsionale e materno del presimbolico esso può essere definito come una *chora* in senso platonico «antérieure à l'Un, maternelle [...] rythme, prosodie, jeu de mots, non-sens du sens, rire»¹⁵⁹. L'aspetto simbolico del linguaggio è dunque subordinato a quello presimbolico (o semiotico) e, marxianamente, in perenne posizione dialettica con esso. È sulla base di queste premesse che la poesia può costituirsi come una *pratica* in cui la componente del *travail* (con tutte le implicazioni sopra osservate) sia resa manifesta. Al tempo stesso, questa pratica è chiamata a formulare «non pas un nouveau langage (au sens symbolique, théorique), mais un réseau symbolique qui est immédiatement le support d'un rythme sémiotique»¹⁶⁰. Come ricordato da Kristeva, questa *chora* semiotica è la stessa a cui fa riferimento il Mallarmé di *Le Mystère dans les lettres*¹⁶¹: «ce rythme sémiotique [...] indifférent au

¹⁵⁶ J. Kristeva, *D'une identité l'autre, Polylogue*, cit., p. 162.

¹⁵⁷ Cfr. J. Kristeva, *Le sujet en procès*, in *Polylogue*, cit., p.61.

¹⁵⁸ F. Hölderlin, *Urteil und Sein*, cit. in J. Kristeva, *Éthique de la linguistique, Polylogue*, cit., p. 247. Il testo originale recita: «Wenn ich sage: Ich bin Ich, so ist das Subjekt (Ich) und das Objekt (Ich) nicht so vereinigt, daß gar keine Trennung vorgenommen werden kann, ohne, das Wesen desjenigen, was getrennt werden soll, zu verletzen; im Gegenteil, das Ich ist nur durch diese Trennung des Ichs vom Ich möglich. Wie kann ich sagen: Ich! ohne Selbstbewußtsein? Wie ist aber Selbstbewußtsein möglich? Dadurch daß ich mich mir selbst entgegensetze, mich von mir selbst trenne, aber ungeachtet dieser Trennung mich im entgegengesetzten als dasselbe erkenne. Aber inwieferne als dasselbe? Ich kann, ich muß so fragen; denn in einer anderen Rücksicht ist es sich entgegengesetzt Also ist die Identität keine Vereinigung des Objekts und Subjekts, die schlechthin stattfände, also ist die Identität nicht = dem absoluten Sein».

¹⁵⁹ J. Kristeva, *Comment parler à la littérature*, in *Polylogue*, cit., p. 14.

¹⁶⁰ Ivi, p. 16.

¹⁶¹ S. Mallarmé, *Le Mistère dans les lettres*, in *Œuvres complètes*, t. II, cit., pp.

langage, énigmatique et féminin, cet espace sous-jacent à l'écrit est rythmique, déchaîné, irréductible à sa traduction verbale intelligible ; il est musical, antérieur au juger, mais retenu par une seule garantie – la syntaxe»¹⁶². È precisamente in virtù dell'esplorazione di questa componente negativa (nel senso di antitesi rispetto al momento tetico costituito dal simbolico), eterogenea rispetto al senso, che la letteratura si fa, secondo la formulazione di Sollers, «expérience des limites».

In tal senso, l'interesse del gruppo per la lingua cinese può essere messo in rapporto alla capacità degli ideogrammi di rappresentare l'orizzonte di una scrittura non fonetica che, proprio come quella geroglifica, si andrebbe ad opporre ad una cultura derridianamente intesa come logocentrica¹⁶³. Nell'ideogramma, il gesto – o, per continuare a usare il lessico di Derrida, la traccia – appare totalmente visibile e, anzi, costituisce il fattore determinante della costituzione del senso, tanto è vero che basterebbe una sola linea a modificare il significato. Si tratta, come spiega Sollers ricordando la visita di un atelier di calligrafia a Nankin, di «une autre façon d'être dans l'espace, dans le geste, la langue, le sens»¹⁶⁴, in cui il proposito di *Tel Quel* di creare una perfetta reciprocità tra significante e significato può infine avere luogo: «symbiose entre le corps, le dehors et le sens [...] qu'on ne saurait qualifier de "musique" ou de "signification" car il est les deux à la fois»¹⁶⁵. Se l'analogia tra i geroglifici e il linguaggio dei sogni era stata già messa in luce da Freud, appare ora possibile inserire in questo binomio anche gli ideogrammi, per i quali «ci sono degli elementi che non sono determinanti per l'interpretazione o la lettura ma devono assicurare solamente, in qualità di determinativi, l'intelligibilità di altri elementi»¹⁶⁶. Per di più, a interessare *Tel Quel* è l'infinita capacità intrinseca di generare nuovi ideogrammi che le scritture fonetiche non possiedono: «Nous parlons, pensons, écrivons à l'intérieur d'un lexique fini», spiega Sollers; viceversa, il cinese presenta «Une complexité extrême [qui] a donc lieu dans ce champ en quelque sorte autonome ou en prise directe et indéfinie avec le réel, qui évoque pour nous plutôt celui du théâtre et du rêve»¹⁶⁷. Il linguaggio dei sogni e quello degli ideogrammi appaiono dunque simili in virtù della loro componente creativa, con delle regole che sono molto meno rigide rispetto

¹⁶² J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 34.

¹⁶³ Su questo punto si veda il capitolo *Le signe introuvable* in A.-M. Christin, *L'image écrite, ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995, pp. 21-70.

¹⁶⁴ P. Sollers, *Mao contre Confucius*, «Tel Quel» n. 59, automne 1974, p. 18.

¹⁶⁵ J. Kristeva, *Des Chinoises*, cit., p. 100.

¹⁶⁶ M. Charvet, E. Krumm, *Tel Quel. Un'avanguardia per il materialismo*, cit., p. 75.

¹⁶⁷ P. Sollers, *Écriture et Révolution*, cit., p. 72.

a quelle che informano la scrittura fonetica. In questo senso, un'opera che si rivelerà importante per alcuni membri del gruppo (Kristeva, Sollers e Risset, in particolare) è il cosiddetto *Libro dei mutamenti*, o Yi Jing: si tratta di un testo classico cinese costituito da otto trigrammi e sessantaquattro esagrammi che possono essere letti in modo incrociato per costituire, attraverso le numerose combinazioni possibili, dei significati di volta in volta differenti. Sebbene il testo fosse utilizzato per scopi prettamente divinatori, quel che interessa il gruppo è la possibilità di generare delle frasi attraverso l'accostamento di segni determinati in maniera algebrica, dunque sulla base di presupposti meccanici. Infine, ma non meno importante, non va trascurata l'influenza che gli ideogrammi potrebbero aver avuto sull'uso dello spazio bianco nelle poesie di Risset e, in maniera più generale, sui membri di *Tel Quel*: contrariamente all'alfabeto, come ricorda Anne-Marie Christin, gli ideogrammi sono definiti innanzitutto rispetto allo spazio che occupano sulla pagina bianca e l'ordinamento ritmico dei tratti che li compongono. Questo tipo di scrittura – per l'appunto non conosciuta a partire dall'orale come invece accadde per l'alfabeto – sembra in grado di generare una profonda meditazione sulla calligrafia e lo spazio grafico della pagina, meditazione che è possibile mettere in relazione con le produzioni telqueliane dell'epoca oltre che con la più evidente eredità mallarmeana (cfr. *infra* 1.6.)¹⁶⁸.

Certamente non va dimenticato che l'appropriazione da parte di *Tel Quel* della cultura cinese passa attraverso una serie di intermediari di cui un'analisi retrospettiva non può non tenere conto e che non possono fare a meno di generare qualche ulteriore riflessione. Prima di tutto, tra i membri del gruppo, Philippe Sollers e Julia Kristeva furono i soli a studiare seriamente la lingua, il primo traducendo le poesie di Mao, e la seconda ottenendo una *licence* di cinese, cosa che non le impedì, qualche anno dopo, di ammettere che la sua conoscenza degli ideogrammi restava piuttosto «rudimentale»¹⁶⁹. Inoltre, come ben dimostra lo studio che Sollers dedica all'ideogramma indicante il concetto di «contraddizione», formato dai caratteri «giavellotto, scudo e trattato» (caratteri che l'autore interpreta come una sequenza mitica in cui «un homme tend d'une main le javelot qui perce tous les boucliers, et de l'autre main le bouclier qu'aucun javelot ne peut percer»¹⁷⁰), ciò che più affascina *Tel Quel* è proprio la ricchezza intrinseca di questo tipo

¹⁶⁸ A.-M. Christin, *L'image écrite, ou la déraison graphique*, cit., p. X. Secondo l'autrice Mallarmé fu il primo, nella «civilisation de l'alphabet» a tentare di mostrare in maniera radicale il processo che sottende l'«écriture primitive» (p. 111).

¹⁶⁹ J. Kristeva, *Mémoire*, «L'Infini» n. 1, hiver 1983, p. 52.

¹⁷⁰ P. Sollers, *Sur la contradiction*, cit., p. 8.

di scrittura là dove, invece, per la cultura occidentale il primato spetta alla parola, di cui i grafemi sono mera trascrizione. Il processo idealizzante raggiunge l'apice quando la lingua cinese viene in qualche modo "piegata" ad una lettura materialista: «Nous pouvons dire que dans l'expression de la contradiction en chinois se trouvent immédiatement impliqués les principaux traits distinctifs de la dialectique matérialiste : mouvement, irréductibilité de la lutte, unité, identité, transformation l'un dans l'autre des contraires, antagonisme et non antagonisme, procès¹⁷¹». Non solo, ma questa stessa scrittura, così esteticamente ricca, serviva la causa della rivoluzione nella misura in cui essa veniva utilizzata dagli stessi proletari. Si tocca qui un punto cruciale della fascinazione di *Tel Quel* per la Cina: il maoismo, almeno nella fase iniziale, aveva attirato il gruppo per la sua natura filosofica, per la sua pretesa di portare avanti, anzitutto, una rivoluzione del pensiero. In questo senso, l'immagine di un leader politico che scrive poesie e che si dedica al perfezionamento della calligrafia non poteva lasciare indifferenti gli intellettuali francesi e, al contempo, permetteva di intravedere la possibilità di un modello nuovo in cui teoria (letteraria) e pratica (politica) potessero andare di pari passo nelle mani di un presidente che si poneva come un loro simile piuttosto che come un tecnocrate ¹⁷².

Per altri versi, come si è visto in precedenza, è innegabile che la svolta maoista abbia portato ad alcuni scombussolamenti relativamente al pensiero del gruppo. Nell'ottica di difendere la causa cinese, alcuni dei pilastri che, fino a quel momento, avevano sorretto l'intera produzione telqueliana sembrarono vacillare. Tra i vari esempi che potrebbero essere fatti, il più interessante è senza dubbio quello legato al pensiero freudiano che, come è noto, appare difficilmente conciliabile con la dottrina maoista. La nozione di inconscio, così come quella di psicosi, non trovarono mai una vera applicazione in Cina, forse perché, come suggerisce Van der Poel, in un regime totalitario si tende a dare maggiore peso alla collettività piuttosto che all'individuo¹⁷³. Sta di fatto che, se si considera l'insistenza dello sguardo che il gruppo portò sulla questione attraverso una lunga serie di articoli, ai quali possono essere accostati anche alcuni episodi emblematici narrati da Pleynet in *Le voyage en Chine*, ciò che emerge è che il tentativo di mettere in rapporto Freud e Mao appare come un nodo particolarmente problematico per *Tel Quel* in ragione di un visibile rifiuto da parte dei rivoluzionari cinesi delle nozioni, tra le altre,

¹⁷¹ Ivi, p. 9.

¹⁷² Cfr. I. Van der Poel, *Une révolution de la pensée*, cit., p. 107-108.

¹⁷³ Ivi, p. 93.

di pulsione sessuale o di disturbi psichici. Lontana dall'essere una sottile linea di separazione con l'*ethos* occidentale, su cui la scoperta della psicanalisi aveva inciso in maniera determinante, questa mancata recezione delle teorie freudiane rischiava di mettere in discussione molti dei capisaldi della psicanalisi (e di *Tel Quel*), come ad esempio l'universalità del complesso di Edipo.

In questo senso, il dialogo tra la delegazione di «Tel Quel» in Cina e un chirurgo dell'ospedale di Shanghai risulta talmente imbarazzante che non si può fare a meno di chiedersi se la scelta di pubblicarla nel 1980 non faccia parte di una strategia di occultazione da parte della rivista:

J.K. : «Est-ce que le facteur psychologique est pris en considération dans certains cas d'affection psychologique ?»

Réponse : «C'est à l'initiative du médecin. Il faut armer le malade d'une conviction et qu'il lutte avec le médecin [...].

Comme nous sommes dans un pays socialiste il y a très peu de maladies mentales qui sont liées à des causes psychologiques». [...]

Ph. S.: «Est-ce que le médecin pense que la seule cause de la maladie mentale est une cause sociale ? Y a-t-il des causes internes ? »

(la question soulève des discussions chez les médecins chinois)

Réponse : «La plupart du temps les causes sont externes. Pour les causes internes on utilise la méthode dialectique à partir du concept de un se divise en deux. Chez nous il n'y a plus de drame économique, plus de drame sentimental». [...]

R.B. : «Est-ce qu'il peut ne pas y avoir des tensions sexuelles, surtout si le mariage est retardé ? Est-ce que cela peut être pris en considération dans le cas de maladie ?»

(Discussion chez les médecins chinois)

Réponse : «L'effort des jeunes est orienté vers l'étude et vers une vie saine. L'attention n'est pas portée sur les questions sexuelles». ¹⁷⁴

In questo quadro, è sorprendente notare come si tentasse di livellare l'alta problematicità di alcuni nuclei concettuali come, per l'appunto, quello riguardante la psicanalisi, ricorrendo all'unica arma in grado di spegnere ogni eventuale critica, ovvero a quella del relativismo culturale, secondo il quale non sarebbe possibile applicare le categorie occidentali a quelle orientali. Come è facilmente intuibile, tale argomentazione – i cui contorni appaiono troppo semplicistici per un gruppo che aveva fatto della speculazione teorica il proprio cavallo di battaglia – ben lontana dallo sciogliere i conflitti dai due poli non fa altro che cancellare ogni possibile terreno di confronto, stabilendo in maniera arbitraria quali delle categorie occidentali possano essere esportate (ad esempio,

¹⁷⁴ M. Pleyne, *Le Voyage en Chine*, cit., pp. 45-46.

la lotta di classe) e quali, invece, no. Per di più – e si entra qui in un terreno che, a nostro avviso, non è stato ancora sufficientemente esplorato dalla critica – in molti dei telqueliani maoisti può essere rintracciata un'interessante sovrapposizione del tipo Confucianesimo = Cristianesimo, sovrapposizione nient'affatto secondaria per comprendere la militanza in favore del Grande Timoniere: così come Mao entra nella storia in qualità di oppositore alla metafisica che domina la dottrina di Confucio (con tutte le implicazioni che questa lotta comporta in termini politici, economici, religiosi e così via), nello stesso modo in Occidente è arrivato il momento di liberarsi una volta per tutte della metafisica di ispirazione cristiana (applicabile, come si è visto, ad ambiti molto diversi da quello filosofico che vanno dalla letteratura all'emancipazione della donna). È in questo senso che la celebre campagna Pi Lin - Pi Kong (critichiamo Lin Biao, critichiamo Confucio) lanciata da Mao venne non solo approvata da *Tel Quel* ma addirittura elogiata in diversi articoli apparsi nella rivista. In particolare, in *Les Chinoises à contre courant* Julia Kristeva non manca di sottolineare l'idea – ulteriormente ripresa in *Des Chinoises*¹⁷⁵ – secondo la quale sotto il governo comunista-maoista potrebbe finalmente realizzarsi una condizione di maggiore libertà per la donna. Paradossalmente, però, anche questa tesi resta accompagnata da un relativismo sospetto: nel raccontare, ad esempio, il caso di una certa Bai Quixian, alta dirigente del partito che scelse di sposare un contadino con l'unico scopo di avere accanto qualcuno che fosse capace di lavorare sodo e che parlasse poco, Kristeva ammette di trovarsi di fronte ad una aberrazione, ad una virilizzazione della donna che ha più a che fare con un confucianesimo all'inverso che non con una reale emancipazione femminile. A questa considerazione, però, ne segue subito un'altra che sembra attenuare la precedente: Kristeva aggiunge, infatti, che un giudizio che si basi sulle categorie occidentali non potrebbe in alcun modo essere applicato alle donne cinesi e conclude, attraverso una formula già incontrata e piuttosto insoddisfacente, che resta «impossible de prendre leur problèmes pour les nôtres»¹⁷⁶.

A conclusione di questa necessaria parentesi sulla Cina, un'ipotesi appare ormai suffragabile: la carica di idealizzazione che accompagnò l'appropriazione, da parte di *Tel Quel*, della cultura cinese procedette di pari passo con una più ampia ammirazione, da parte dell'*intelligenza* francese di quegli anni, per tutto ciò che non apparteneva alla sfera occidentale: come si è detto sopra, l'Oriente appariva come un *tout autre* dalle

¹⁷⁵ J. Kristeva, *Des Chinoises*, cit., pp. 89-90.

¹⁷⁶ J. Kristeva, *Les Chinoises à contre-courant*, «Tel Quel» n. 59, automne 1974, p. 28.

inedite possibilità di riscatto, un luogo tanto più in grado di conservare la propria carica utopica in quanto effettivamente poco penetrabile e, di conseguenza, meno passibile di critiche¹⁷⁷. In questo senso, esso si oppone al vecchio Occidente, alla borghesia, alla repressione sessuale, al revisionismo, ai dirigenti comunisti, secondo le diverse declinazioni che la rivoluzione poteva assumere.

1.4. Jacqueline Risset e «Tel Quel»

Per cominciare, qualche dato: Jacqueline Risset ha pubblicato su «Tel Quel» dal 1965 fino al 1982, anno in cui cessarono ufficialmente le attività della rivista. In totale i testi apparsi sulla rivista sono undici: nove poesie e due saggi, di cui uno su Antonio Gramsci e l'altro su James Joyce¹⁷⁸. Tutte le poesie pubblicate tra le pagine di «Tel Quel» (eccetto, come si vedrà in seguito, *Poesie et Prose*) sono state poi riprese in volume ma, come è stato possibile scoprire grazie al lavoro in archivio, non senza che venissero apportate delle significative variazioni¹⁷⁹. Oltre a questi contributi pubblicati direttamente sulla rivista, esiste tutta una serie di articoli o di brevi saggi dedicati all'attività del movimento¹⁸⁰, oltre che una raccolta, curata insieme a Alfredo Giuliani, di traduzioni di poesie tratte dalle opere di Denis Roche, Marcelin Pleynet e Jean-Pierre Faye¹⁸¹. A questi lavori va aggiunta la monografia, pubblicata per Seghers nella collezione «Poètes d'aujourd'hui», su Marcelin Pleynet¹⁸².

A fronte di questa prima ricognizione appare chiaro il forte coinvolgimento di Risset nel gruppo di *Tel Quel*. Tuttavia, la questione di come la scrittrice si sia avvicinata alla rivista non presenta risposte certe: se, da un lato, è più che probabile che l'allora trentenne

¹⁷⁷ I. van der Poel, *Une révolution de la pensée*, cit., p. 87.

¹⁷⁸ Si tratta, rispettivamente, di *Lecture de Gramsci* («Tel Quel» n. 42, été 1970, pp. 46-75) e di *Joyce traduit par Joyce* («Tel Quel» n. 55, automne 1973, pp. 47-62).

¹⁷⁹ I testi ripresi in *Jeu* (cfr. 1.6 per una trattazione dettagliata) sono: *Récit, Après-récit e Jeu*; In *La Traduction commence* comparirà invece *La Petite marque sur l'estomac*, («Tel Quel» n. 70, été 1977, pp. 89-92); i testi ripresi in *Sept passages de la vie d'une femme* sono: *Sept passages de la vie d'une femme* («Tel Quel» n. 74, hiver 1977, pp. 50-57), *9 poèmes de Mnemosyne*, («Tel Quel», n. 84, été 1980, pp. 30-38), *En voyage* («Tel Quel» n. 90, hiver 1981, pp. 69-75).

¹⁸⁰ Nello specifico: *Scrittura e ideologia*, «Quindici» XIX, 1969, pp. 15-16; *Poesia e testualità*, «L'approdo Letterario», 47, 1969, pp. 97-98 (poi in *L'invenzione e il modello*, cit., pp. 220-223); *Sul lavoro di Tel Quel e il 'feticismo del testo'*, «Periodo Ipotetico», agosto 1970, pp. 35-36 (poi in *L'Invenzione e il Modello*, cit., pp. 217-219); *La Kristeva in Cina: nonostante quel Confucio maschilista...*, «Il Messaggero», 15 agosto 1976; *In quell'oro c'è un monarca*, «Il Messaggero», 19 ottobre 1976; *Marcelin Pleynet. Critico, dunque canto*, 1977. *Tel Quel venti anni dopo*, «Pace e Guerra», 22 febbraio 1980; *Tel Quel*, cit.

¹⁸¹ A. Giuliani, J. Risset, (a cura di), *Poeti di «Tel Quel»*, Torino, Einaudi, 1968.

¹⁸² J. Risset, *Marcelin Pleynet*, Paris, Seghers, 1988.

Risset fosse in contatto con Philippe Sollers, le testimonianze di Marcelin Pleynet sembrano suggerire che la scrittrice avesse indirizzato proprio a lui le prime poesie, forse in quanto segretario della rivista¹⁸³. Che Risset già conoscesse «Tel Quel» o meno, secondo quanto da lei stessa dichiarato in un'intervista con Francesco Laurenti, la scelta di inviare i propri lavori al segretario di redazione di «Tel Quel» fu influenzata da Francis Ponge, incontrato a Roma in occasione di una conferenza e rimasto positivamente colpito da quei testi così vicini alle sperimentazioni telqueliane¹⁸⁴.

Al di là di come sia avvenuto l'incontro con la redazione della rue Jacob, quel che è certo è che il primo testo di Risset, intitolato *Poésie et Prose*, venne pubblicato nel 1965, sul numero 22¹⁸⁵. Dopo l'apparizione, sul numero 25, di una traduzione di Giambattista Vico dal titolo *Nature de la vraie poésie* e di un componimento, più tardi ripreso in *Jeu* e intitolato *Récit*¹⁸⁶, sembrava che per Risset fosse arrivato il momento di entrare a far parte a tutti gli effetti del comitato di redazione di «Tel Quel». In realtà questa fase non sarà del tutto priva di complicazioni, specialmente a causa delle già menzionate faide interne al gruppo. Nel 1967, infatti, il comitato di redazione appare sostanzialmente diviso in due blocchi (cfr. 1.1): da un lato, coloro che spingevano verso una presa di posizione maoista (si tratta, lo si è visto, di Sollers, Pleynet e Baudry); dall'altro, coloro che non condividevano l'indirizzo radicale che la rivista avrebbe potuto prendere (Jean-Pierre Faye, Denis Roche, Ricardou e Thibaudeau). Come spiega Philippe Forest¹⁸⁷, le tensioni che dividevano il gruppo si tradussero ben presto in antagonismo allorché si trattò di scegliere i due candidati che avrebbero dovuto prendere il posto di Boisrouvray, da tempo lontano dalla rivista e solo nominalmente presente nel comitato di redazione. Mentre lo schieramento capeggiato da Sollers appoggiava la candidatura di Jacqueline Risset e di Pierre Rottenberg, l'ala meno radicale favoriva Maurice Roche e Claude Ollier, due scrittori meno politicizzati di Risset e Rottenberg e piuttosto vicini a Faye. Sarà proprio

¹⁸³ A questo proposito, cfr. M. Pleynet, *À partir de Tel Quel*, in *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, Roma, Editori Internazionali Riuniti, 2012, pp. 384-388.

¹⁸⁴ F. Laurenti, *Il partito preso della traduzione*, in «Italianistica», anno XL, vol. 1, gennaio-aprile 2011, p. 184. Questa versione è anche confermata da quanto la scrittrice dichiara in un'intervista con John C. Stout. Cfr. J. Stout, *L'Énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes françaises*, cit., p. 263.

¹⁸⁵ J. Risset, *Poésie et Prose*, in «Tel Quel» n. 22, été 1965, pp. 37-42.

¹⁸⁶ Si tratta, rispettivamente, di *Sur Dante et sur la nature de la vraie poésie*, in «Tel Quel» n. 23, automne 1965 e di *Récit*, in «Tel Quel» n. 27, automne 1966, pp. 33-45.

¹⁸⁷ P. Forest, *Histoire de Tel Quel*, cit., pp. 282-283. Vedi anche J. Thibaudeau, *Mes années Tel Quel*, cit., p. 131-136.

quest'ultimo a opporre le maggiori resistenze all'ingresso di Risset e Rottenberg¹⁸⁸, almeno fino a quando, nel settembre del 1967, di ritorno dalle vacanze estive, Faye non scoprirà che i nomi dei due candidati di Sollers erano già stati aggiunti, a sua insaputa, a quelli del comitato di redazione. L'analisi di Forest non potrebbe essere più precisa: è evidente che l'ingresso di Risset e Rottenberg fu ottenuto tramite un «coup de force»¹⁸⁹; allo stesso modo, risulta altrettanto chiaro quanto questa mossa fosse finalizzata proprio a mettere in atto la tanto attesa rivoluzione maoista di *Tel Quel*.

Nel complesso, Risset non si oppose mai – almeno non formalmente – all'adesione della rivista al pensiero di Mao Zedong. Incoraggiata a firmare, a nome del comitato di redazione, manifesti sempre più radicali, la scrittrice non si tirò mai indietro e questo anche là dove, come indicato nelle *Positions du mouvement de juin '71*, la lotta agli oppositori del maoismo raggiunse il suo apice: «Le mouvement compte fermement rallier la majorité des membres et des collaborateurs de *Tel Quel* trompés par la ligne droitière et révisionniste»¹⁹⁰.

Eppure, forse in virtù della lontananza da Parigi, il ruolo ricoperto in quegli anni da Risset all'interno di *Tel Quel* appare in qualche modo più sfumato. Prova ne è il diradarsi delle pubblicazioni (solo tre negli anni che vanno dal 1970 al 1976) e il moltiplicarsi dei solleciti da parte di Marcelin Pleyne a schierarsi dalla parte dei maoisti¹⁹¹. Se il trovarsi a Roma ha forse consentito a Risset di assumere un atteggiamento più moderato rispetto alle faide interne di *Tel Quel*, va però sottolineato che il coinvolgimento politico della scrittrice era di diversa natura rispetto a quello della rue Jacob. Come dimostra bene il saggio del 1970 dedicato a Gramsci¹⁹² (dunque, in pieno fervore maoista), Risset condivideva con i compagni francesi l'avversione al Pcf, ma non disprezzava affatto il

¹⁸⁸ Come nota Forest, in realtà, le riserve di Faye sono soprattutto nei confronti di Rottenberg, giudicato troppo irruento nel carattere e, quindi, non adatto a far parte del comitato di redazione di una rivista. Su questo punto, cfr. P. Forest, *Histoire de Tel Quel*, cit., p. 283.

¹⁸⁹ P. Forest, *Histoire de Tel Quel*, cit., p. 285.

¹⁹⁰ *Tel Quel*, *Positions du mouvement de juin '71*, cit., p. 141. In questo senso, un'interessante (per quanto indispettita) testimonianza è quella fornita da Jean Thibaudeau, il quale, riferendosi al caos dei giorni che seguirono l'atto di nascita del movimento, spiega «Aussi, pour ce qui est du comité, je téléphone à Jacqueline Risset, à Rome. Nous sommes tous deux "italiens" [...]. Elle est d'accord avec moi. Puis, venant à Paris, et ne me faisant signe, elle va se soumettre aux exigences de Pleyne et Sollers». J. Thibaudeau, *Mes années Tel Quel*, cit., p. 210.

¹⁹¹ P. Forest, *Histoire de Tel Quel*, cit., p. 398.

¹⁹² J. Risset, *Lecture de Gramsci*, in «*Tel Quel*» n. 42, été 1970. In un'intervista successivamente raccolta nel volume *Tel Quel. Un'avanguardia per il materialismo*, Sollers non manca di sottolineare l'importanza del pensiero gramsciano in ambito marxista. Tuttavia, facendo leva sul breve periodo di attività del filosofo, il primato teorico sembra essere comunque accordato a Mao. Cfr. M. Charvet, E. Krumm, *Tel Quel. Un'avanguardia per il materialismo*, cit., p. 34.

Pci, considerato più serio, più strettamente militante, rispetto all'omologo francese¹⁹³. In questo senso, quindi, sorprende poco che Risset non si sia avventurata in Cina insieme a Sollers, Kristeva, Pleynet, Barthes e Wahl e che, fatta eccezione per i testi programmatici firmati genericamente «Tel Quel», non si trovino nella rivista contributi propriamente militanti.

Su un piano più strettamente letterario, invece, non vi sono dubbi che *Tel Quel* segnò per Risset la possibilità di un nuovo tipo di letteratura, l'unico a cui sembrasse lecito aspirare dopo Proust e Rimbaud¹⁹⁴: « considérer l'écriture comme une activité qui se pense elle-même. C'est-à-dire à ne pas considérer que les écrivains écrivent et que les critiques pensent – pensent sur ce qu'ont fait les écrivains»¹⁹⁵. Questa «rencontre de type fraternel»¹⁹⁶ fornisce un'importante spiegazione del motivo per cui la scrittrice che, fino a quel momento, aveva tenuto nascosti tutti i componimenti poetici scritti nel corso degli anni, scelse di svelarsi al pubblico tra le pagine della rivista di Sollers.

Attraverso la catalogazione della biblioteca di poesia di Risset è possibile avere una prima idea dei rapporti intessuti con gli altri membri della redazione. Senza alcun dubbio, una delle amicizie più solide fu quella con Marcelin Pleynet, sul quale, come si è detto, Risset scrisse un saggio monografico. In tal senso, la ricerca in archivio conferma – attraverso il rinvenimento di tutta una serie di opere dell'autore a lei dedicate, di lettere o di cartoline – la longevità del rapporto. Lo stesso vale per Sollers, del quale Risset tradusse per la prima volta in italiano *Il Parco e Dramma*. Ad oltre trent'anni di distanza, nel 2013, fu ancora Sollers a presentare alla Maison de l'Amérique Latine di Parigi quello che sarebbe stato l'ultimo volume pubblicato in vita dalla scrittrice, ovvero *Les instants les éclairs*¹⁹⁷, segno, questo, di un legame che il tempo non aveva indebolito.

Al nome di queste figure estremamente influenti dal punto di vista letterario, va aggiunto quello di Francis Ponge che, come abbiamo visto, rappresentò nei primi anni di

¹⁹³ A questo proposito si rinvia all'intervista di Jacqueline Risset con Michele Canonica, in cui, tra l'altro, la scrittrice afferma: «Il faut se rappeler que le parti communiste français était stalinien et très très fixé complètement sur l'Union Soviétique. Alors que le parti italien avait une curiosité intellectuelle totale, il avait une plus grande culture, il y avait Gramsci. Gramsci a été l'un de premiers écrivains que j'ai lu en arrivant en Italie et j'ai été absolument surprise et pleine d'admiration pour les *Lettres de la prison*, qui étaient pour moi une espèce de témoignage d'humanité vraiment aussi loin qu'il était possible du Parti Communiste français». Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=H8EyFsQmjKQ> (ultima consultazione: 10/2018).

¹⁹⁴ Cfr. J. Risset, *Le bureau de Tel Quel*, in «L'Infini» n. 49/50, printemps 1995, p. 192.

¹⁹⁵ J. Stout, *L'Énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes françaises*, cit., p. 263.

¹⁹⁶ Ivi, p. 263.

¹⁹⁷ J. Risset, *Les instants les éclairs*, Paris, Gallimard 2014.

«Tel Quel» un modello imprescindibile. Anche in questo caso, la testimonianza dell'importanza di Ponge nella produzione rissettiana è fornita dalla scelta dell'autrice di tradurre *Le Parti pris des choses* e altri scritti tratti dal *Nouveau Recueil* e da *La rage de l'expression* e poi pubblicati nella raccolta *Vita del testo*¹⁹⁸; operazione, questa, che consentì al pubblico italiano di conoscere un autore fino ad allora praticamente ignoto. Non solo, ma è proprio all'ideatore dei *Proèmes* che sarà dedicato, forse non del tutto casualmente, il primo componimento caratterizzato dall'uso del prosimetro (cfr. 1.5).

Con tutta probabilità, vivere in Italia ha fatto di Jacqueline Risset un membro *sui generis* della rivista, con le conseguenze sopra evocate, soprattutto in ambito politico. Tuttavia, è importante sottolineare quanto questo ruolo di redattore oltre confine abbia consentito alla scrittrice di costituirsi come un vero e proprio ponte fra Francia e Italia. Se, fino ad oggi, si è parlato perlopiù di come Risset ha tentato di traghettare la poesia francese contemporanea in territorio italiano, è importante sottolineare come questa operazione funzionasse nei due sensi. Come precisa Forest¹⁹⁹, fu proprio grazie a Risset che «Tel Quel» entrò in contatto con le avanguardie poetiche italiane e, in particolare, con alcuni esponenti del Gruppo '63, con il quale il movimento francese aveva evidenti aspetti in comune. Il ruolo di intermediario tra le due avanguardie è tanto più interessante se si considera che, curiosamente, Sanguineti e compagni nutrivano qualche iniziale perplessità nei confronti dell'avanguardia francese, giudicata eccessivamente «lirica» e, al tempo stesso, dotata di un linguaggio così ricercato da non essere accessibile ai più²⁰⁰.

Risset fu la prima a tradurre in francese Nanni Balestrini, allora ancora ignoto in Francia e pubblicato per la prima volta nella collana diretta da Sollers²⁰¹. Parimenti, è a Risset che si deve il contatto tra «Tel Quel» e Andrea Zanzotto, contatto che si aggiunge a quello di più lunga data tra Sollers e Sanguineti²⁰². Mentre quest'ultimo pubblicherà diversi testi nella rivista²⁰³, la poesia di Zanzotto conoscerà varie traduzioni in francese.

¹⁹⁸ F. Ponge, *Vita del testo* (a cura di P. Bigongiari), Milano, Mondadori, 1971.

¹⁹⁹ P. Forest, *Histoire de Tel Quel*, cit., p. 524.

²⁰⁰ Cfr. J. Risset, *Le bureau de Tel Quel*, cit., p. 193.

²⁰¹ N. Balestrini, *Tristan*, Éditions du Seuil, Paris 1972.

²⁰² Curiosamente, pur essendo presente al convegno di Cerisy del 1963, Sanguineti aveva attaccato piuttosto violentemente alcune delle posizioni espresse da Sollers durante il suo intervento. Nonostante questo, fu proprio la collana Tel Quel a pubblicare, nel 1963, e per la prima volta in Francia, *Capriccio italiano*. L'aneddoto è raccontato in P. Sollers, F. Ponge, *Correspondance*, cit., pp. 46-47 e, anche se meno dettagliatamente, in J. Thibaudeau, *Mes années Tel Quel*, cit., p. 97.

²⁰³ *Capriccio italiano*, Tel Quel n. 15; *Inferno VIII*, Tel Quel n. 23; *Pour une avant-garde révolutionnaire*, Tel Quel n. 29; *L'Opéra di Peking*, Tel Quel n. 48/49. A queste pubblicazioni vanno aggiunte le raccolte in volume pubblicate nella collana «Tel Quel» e tradotte da Jean Thibaudeau.

La vicinanza con questi autori, d'altronde, non è priva di implicazioni per quanto riguarda l'evoluzione della poesia di Risset – e, in misura minore, quella di «Tel Quel» – che con il gruppo italiano condivide l'urgenza di una messa in discussione dei canoni poetici tradizionali.

Ancora una volta, una prima e concreta testimonianza della rilevanza che questa triade ebbe su Risset è riscontrabile nei dati forniti dal lavoro in archivio: i volumi di Zanzotto occupano una parte cospicua della biblioteca di poesia di Risset, per un totale superato solo da Rimbaud e Leopardi²⁰⁴. Per di più, l'operazione di catalogazione della biblioteca ha portato alla luce del materiale che, almeno nella prima fase di compilazione bibliografica, non era emerso: si tratta di un numero della rivista «Liberté» in cui figurano delle traduzioni ad opera di Jacqueline Risset di alcune poesie di Zanzotto tratte da *Pasque*²⁰⁵. Queste traduzioni non costituiscono soltanto la prova di un interesse di Risset per l'attività del poeta veneto: insieme al materiale pubblicato sono state rinvenute delle bozze dattiloscritte che ne costituiscono l'inedito lavoro preparatorio, lavoro che costituisce un'importante prova di analisi testuale in grado di fornire una prima chiave di lettura per comprendere in che modo il lavoro di *Tel Quel* potesse incontrare quello delle avanguardie italiane.

Per quanto riguarda Sanguineti, invece, oltre ai diversi articoli a lui dedicati²⁰⁶, segno visibile di un imponente studio teorico, in archivio sono state rinvenute diverse pagine di appunti che accompagnavano i volumi posseduti da Risset e che costituiscono un interessante materiale altrettanto inedito. Ancora più rilevante è il reperimento, all'interno del volume *Segnalibro. Poesie 1951-1981*²⁰⁷, di un foglio dattiloscritto contenente una traduzione che Risset fece del *Novissimum Testamentum* e che, per qualche motivo, non vide mai le stampe.

²⁰⁴ Nello specifico, i volumi di e su Zanzotto ammontano a 45, quelli di e su Rimbaud a 51, quelli di e su Leopardi a 68.

²⁰⁵ A. Zanzotto, *Poèmes*, traduzione francese di Jacqueline Risset, in «Liberté» n. 110, mars-avril 1977.

²⁰⁶ Tra i più importanti si ricorderà *Edoardo Sanguineti: ce lapsus qui nous habite*, in «Critique» n. 447, 1984, pp. 617-27; *La perdita dell'aureola: Sanguineti baudelairiano*, in L. Giordano (a cura di), *Sanguineti: ideologia e linguaggio*, Salerno, Metafora Edizioni, 1991, pp. 109-116; 703; *Eleganza di un ballerino all'Hotel des Palmes*, in «Il Manifesto», 29 marzo 2010.

²⁰⁷ E. Sanguineti, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milano, Feltrinelli, 1982.

1.5. Né prosa né poesia

In ambito poetico, l'adesione telqueliana a una «scrittura testuale» si carica di implicazioni forse ancora più radicali rispetto alla prosa. Come sottolinea Risset, là dove il romanzo ha almeno tentato, nel corso dei secoli, di rinnovare le proprie forme, «la poesia non ha fatto altro, in fondo, attraverso le sue apparenti rivoluzioni, che rafforzarsi nella sua forma di attività a parte, non vista, non guardata, sotto l'effetto di una sacralizzazione sempre più forte e sempre più difficile da combattere»²⁰⁸. Lo stesso rifiuto per la produzione poetica degli anni Sessanta si ritrova in Pleynet che, proprio in *Théorie d'ensemble*, denuncia lo scarto con la sperimentazione che aveva investito l'ambito del romanzo: «Si au cours de ces dernières années une certaine activité théorique semble avoir réussi à sortir le roman de l'impasse "naturaliste" [...] rien de tel ne s'est produit pour la "poésie" qui reste, qu'elle le veuille ou non, complice d'une lecture esthétisante, décorative»²⁰⁹. L'operazione di *Tel Quel* si vuole in tal senso particolarmente rivoluzionaria e può essere riassunta in una formula apparentemente paradossale: «come fare, scrivendo poesia, per sfuggire al tranello "poetico"?»²¹⁰. Occorre, nei termini di Denis Roche, rinunciare alla componente puramente estetizzante della poesia: «toute poésie qui se veut "poétique" contre une écriture à portée idéologique précise est vaine; et de même toute personne "poète" qui prétend exalter ce "poétique"»²¹¹. Come nel romanzo, anche in questo caso l'intertestualità gioca un ruolo determinante: nella misura in cui essa priva la poesia di quella componente di «creazione ispirata» che la tradizione suole attribuirle, la pratica citazionale fa «diventare coscienti, e deludenti, le operazioni mentali immediate»²¹². Non sorprende allora che la poesia si costituisca come frammento, pratica scrittoria discontinua in cui a mancare è il senso ultimo, mentre a regnare è piuttosto «un rifiuto sistematico dell'"unità"»²¹³.

Sulla base di queste premesse, nell'analisi della produzione rissettiana degli anni relativi a «Tel Quel», un posto di rilievo assume il già citato *Poésie et Prose*, e questo per

²⁰⁸ J. Risset, *Poesia e testualità*, in *L'invenzione e il modello*, cit., p. 220.

²⁰⁹ M. Pleynet, *La poésie doit avoir pour but...* in *Tel Quel, Théorie d'ensemble*, cit., pp. 94-95. Come mostra l'articolo *Poesie '61* («Tel Quel» n. 8, hiver 1962), qualche nome sfugge alla condanna del panorama poetico degli anni Sessanta: Yves Bonnefoy, Jacques Dupin, André du Bouchet e lo stesso Michel Deguy, brevemente parte del comitato di redazione della rivista (cfr. 1.1), sono indicati come modelli della nuova concezione della poesia portata avanti da *Tel Quel*.

²¹⁰ J. Risset, *Poesia e testualità*, cit., p. 220.

²¹¹ D. Roche, *La poésie est inadmissible*, in *Tel Quel, Théorie d'ensemble*, cit., pp. 226-227.

²¹² J. Risset, *Poesia e testualità*, cit., p. 220.

²¹³ *Ibid.*

diverse ragioni. Prima di tutto, si tratta di una delle pochissime poesie di Risset ad essere state pubblicate singolarmente senza poi venire riprese in volume²¹⁴; in secondo luogo, è l'unico testo dell'autrice a presentare una struttura in cui poesia e prosa sono marcatamente distinte e, al tempo stesso, in stretta prossimità; infine, è proprio in *Poésie et Prose* che è possibile reperire alcuni dei tratti dello stile rissettiano che, se saranno poi presenti in tutta la produzione poetica futura, mostrano un livello di sperimentazione mai più eguagliato nei successivi componimenti.

Come annunciato già dal titolo, *Poésie et Prose* – significativamente dedicato a Francis Ponge – è un testo composto da una prima parte in versi e da una seconda parte in prosa, peraltro senza che tra le due sezioni vi sia soluzione di continuità. Il titolo rematico, lontano dall'annunciare il tema del testo, mette ancora più in rilievo la dualità della forma. Questo primo dato appare particolarmente rilevante, soprattutto in relazione alla pratica di scrittura testuale che, come si è visto, è propria della fase che «Tel Quel» stava attraversando in quegli anni. Distruggere, nei termini di Sollers, «la vieille antinomie qui appartient à l'ancien monde»²¹⁵ tra prosa e poesia significa valorizzare il linguaggio *tout court*, consentendo lo sviluppo di una riflessione sulla scrittura che sappia dotarsi di categorie nuove. Certamente, come osservato da Curtius, già l'*ars dictaminis* medievale non poneva una distinzione netta tra poesia e prosa²¹⁶; in questo caso Risset sembra però fare atto di vero e proprio nominalismo, mostrando la caduta della tradizionale barriera tra i generi che appaiono qui posti sullo stesso piano grazie all'uso della congiunzione coordinante «et» del titolo.

Ma la coesistenza di prosa e poesia non costituisce l'unico aspetto sorprendente del testo. Basta una sola occhiata per essere colpiti dalla quantità di segni grafici non fonetici: parentesi tonde e quadre, barre, frecce, riquadri e, come è tipico della poesia rissettiana in generale, una lunga serie di spazi bianchi:

Surprenant l'Oasis



²¹⁴ Salvo eventuali ritrovamenti in archivio, le uniche due poesie che condividono questo destino sono: *Le Regard l'attente*, in «Ça cinéma», 3, 1975, s.n.p. e *Blason de la voix*, in F. Guetat-Liviani (sous la direction de), *Blasons du corps masculin*, Marseille, NèPE & Spectres Familiars, 1990, (s.n.p.).

²¹⁵ P. Sollers, *Réponses*, cit., p. 75.

²¹⁶ «Nella concezione antica, poesia e prosa non sono due forme espressive fondamentalmente diverse nella loro essenza; entrambe sono, piuttosto, comprese nella più ampia categoria del “discorso”». E più avanti: «Nell'*ars dictaminis* così classificata, il binomio poesia-prosa viene dunque sostituito da un trinomio, o anche da un quadrinomio, i confini tra poesia e prosa diventano sempre più sfumati». Cfr. E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La nuova Italia 1992, p. 167 e 169.

Sur le côté les bras robustes²¹⁷

Come si nota facilmente, il primo elemento di questa sequenza²¹⁸ è costituito da un gerundio, *mode impersonnel* per eccellenza della lingua francese che qui, in effetti, non sembra essere associato a alcun soggetto. Ma ecco che, immediatamente sotto, la freccia che parte da «La femme» collega il gerundio a un (possibile) soggetto, indicando una via di lettura. Non solo, ma il maiuscolo che accomuna «La femme» e il pronome «autre» stabiliscono una relazione, dapprima grafica e, quindi, semantica tra i due termini. La donna – l'Altro per eccellenza, come da lezione lacaniana – viene, quindi, investita di una serie di attributi, e questo unicamente attraverso l'uso dei caratteri tipografici. Lontani dall'essere un mero corollario della parola, quindi, i segni grafici di cui si avvale Risset ne costituiscono una fondamentale controparte, forse non del tutto estranea alla logica marxista dell'esibizione dei mezzi (ovvero, del processo) attraverso cui prende forma il «lavoro» del senso (cfr. 1.2). Non si tratta dell'unica occorrenza di questo fenomeno:

SUBSTANTIF	/	/ PUISSANCE
(comme toujours)		
au centre		
regardant	/	
[Évidence] ²¹⁹		

Qui ad attirare l'attenzione è, in particolare, lo spazio bianco, racchiuso tra due barre e collocato al centro dei termini «substantif» e «puissance»: a sorprendere è, naturalmente, il fatto che la cornice, formata dalle barre oblique, non racchiuda alcuna parola. Lo spazio, pur essendo precisamente delimitato (e delineato), è in realtà vuoto. L'andamento orizzontale del verso viene, di fatto, marcatamente sospeso: lo spazio

²¹⁷ J. Risset, *Poésie et Prose*, in «Tel Quel» n. 22, été 1965, p. 39.

²¹⁸ Impossibile, in effetti, parlare di strofe o di stanze. Tuttavia, questa parte della poesia è posta all'inizio di una nuova pagina, dopo un ampio spazio bianco che lascia pensare a uno stacco con la parte precedente. Per una visione di insieme della poesia, che sarebbe difficile riprodurre per esteso, si rimanda alla versione apparsa su «Tel Quel».

²¹⁹ J. Risset, *Poésie et Prose*, cit., p. 38.

bianco tra le barre oblique appare così leggibile come una resa in termini grafici dell'aposiopesi della retorica classica. La parentesi vuota così creata diviene traccia dell'«irriducibilità tra il *dedans* e il *dehors* sociale del testo» che «rompe [...] il patto tra identità, frontalità e verità denunciando, in rapporto ad esse, uno straniamento e una profondità»²²⁰. Una simile inversione del normale processo cognitivo che regola la lettura si ha poco dopo, con il gerundio «regardant», seguito da uno spazio bianco, da un'altra barra, ma da nessun complemento oggetto, segno di quanto Stefano Agosti ha giustamente definito una «compressione» sul modello di «una scrittura stenografica volta a fermare l'istante stesso della sensazione, o della percezione, o dell'illuminazione mentale; dall'altro, e all'opposto, quello di assolutizzare la percezione, o lo stato»²²¹. In tal senso, non sembra inopportuno supporre che a dominare questo testo poetico sia, più che una lineare progressione logica di segni che si allineano sulla pagina, una serie di associazioni che affiorano alla mente per poi essere fissate sulla carta. Così, il lemma «Évidence», incorniciato dalle parentesi quadre potrebbe caricarsi di reminiscenze husserliane, andando a mimare, graficamente e in maniera pressoché didascalica, proprio quell'*epochè* che prevede la «messa tra parentesi»²²² dell'*evidenza* della realtà per come la scienza, o il senso comune, sembrano presentarla. Come più tardi intuito da Derrida a proposito di *Nombres* di Sollers, la parentesi annuncia un'«ouverture de présence» in cui regna un «temps sans limite qui n'est ni un "présent" ni une "histoire"»²²³. In linea con una modernità che, a partire da Hegel, può dirsi fondata sulla nozione di «cattiva infinità», ovvero di un'infinità determinata che si conosce solo attraverso il suo processo», la messa tra parentesi denuncia la perdita «della credenza pacifica in una realtà esteriore» e la presa di coscienza che il mondo dovrà essere «oramai inteso come pura apparizione e non affermazione, nella realtà, di tutte le cose»²²⁴.

Per altri versi, è abbastanza evidente come l'uso che Risset fa dei caratteri tipografici possieda una spiccata ascendenza mallarmeana. Non solo la componente visiva riveste, in *Poésie et Prose*, un'importanza capitale, ma l'uso del maiuscolo – di cui si è già

²²⁰ M. Landi, *Una cattiva infinità. Parentesi e parabasi nella modernità francese* in A. Dolfi (a cura di) *Non finito, opera interrotta e modernità*, Firenze, FUP, 2015, p. 57.

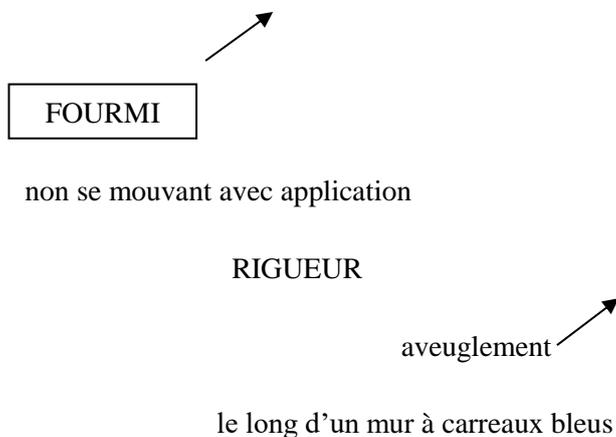
²²¹ S. Agosti *Il testo degli istanti. Nota sulla poesia di Jacqueline Risset*, in M. Galletti (a cura di) *Jacqueline Risset. «Une certaine joie»*, cit., p. 57.

²²² In tedesco, Einklammerung.

²²³ Cfr. P. Sollers, *Nombres*, Paris, Seuil, 1966 e J. Derrida, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 341.

²²⁴ M. Landi, *Una cattiva infinità. Parentesi e parabasi nella modernità francese*, cit., p. 54.

riportato qualche esempio – sembra richiamare da vicino quello del *Coup de dés*, soprattutto per i rapporti gerarchici che esso istituisce tra le varie componenti del tessuto poetico. Oltre al già menzionato *raccourci* che mette sullo stesso piano «femme» e «autre», vale la pena di citare un altro esempio particolarmente emblematico:



SUBSTANTIF / / PUISSANCE ²²⁵

In questo caso, non solo le gerarchie tra le parole sono evidentissime ma la distinzione dei sostantivi mediante il ricorso a diversi caratteri tipografici permette di ipotizzare una certa chiave di lettura della sequenza. Mentre «puissance» e «rigueur» sono accomunati dal maiuscolo, risultando, in effetti, associati su base semantica, «fourmi» e «substantif» sono entrambi posti all'interno di un riquadro e sembrano essere legati da quella che può essere definita come una relazione logico-grammaticale poiché, effettivamente, «fourmi» è un «substantif». Ad ogni modo, a prescindere dalla natura della relazione che lega questi nomi, è chiaro come sia proprio il carattere tipografico scelto a costituirsi come discriminante. Appare legittimo affermare che la lezione mallarmeana, seppur presente, viene qui radicalizzata da Risset attraverso l'esplicitazione di alcuni processi di scrittura, come del resto ci si proponeva di fare a *Tel Quel*: in tal senso vanno forse lette le due frecce presenti nella sequenza le quali, a differenza della freccia a carattere biunivoco incontrata precedentemente, sembrano puntare verso un altrove indefinito, coincidente con lo spazio vuoto della pagina. Questa esplicitazione grafica, ovvero concreta, della relazione sembra porsi come una sorta di tracciato psichico e, al tempo stesso, come

²²⁵ J. Risset, *Poésie et Prose*, cit., p. 38.

un'algebrizzazione delle relazioni stesse, attraversate dal materialismo. Peraltro, quali strumenti puramente didascalici, le frecce potrebbero avere la funzione ironica di mettere in discussione, ostentando un altrove bianco (vuoto), la banalizzazione schematica del senso e l'univocità del rapporto segno-referente caratteristica della scrittura tradizionale.

Significativamente, il passaggio tra la parte in versi e quella in prosa non è segnalato da elementi di rilievo se non, come è tipico della scrittura di Risset, da un grande spazio bianco. Sul piano strettamente tematico, le due parti non sembrano particolarmente legate, se non, forse, per una sottile insistenza sul campo semantico della vegetazione e su quello della luce.

Quel che emerge con chiarezza, invece, è un primo accenno a quella tendenza anti-mimetica propria della poesia di Risset, tendenza che si traduce in un'evocazione della realtà talmente filtrata dalla percezione di chi osserva da risultare quasi irriconoscibile. In questo senso, le stanze possono essere «tremblantes», la terrazza «violente», la voce può disfarsi in «morceaux, vers la gauche»²²⁶. Persino i confini tra uomo e natura sono sfumati, come se nessuno dei personaggi evocati potesse essere distinto in maniera precisa, «s'échangeant entre eux avec des mouvements de nuage»²²⁷. E non è solo la presenza umana a risultare confusa, ogni informazione che questa piccola sequenza in prosa cerca di consegnare al lettore appare come un *échec*, peraltro per nulla camuffato:

Les plus fréquents sont un jeune homme sans caractéristiques précises [...] et un chien pâle, agité. Ils ont entre eux un rapport qu'il faudrait déjà savoir [...] Mais tant que ceci n'est pas résolu, on ne peut savoir s'ils sont ce qu'on veut. Sous cette forme ou une autre, qui se montrera plus tard.²²⁸

È l'evocazione stessa di un tempo *altro* («plus tard») che spinge il testo verso una dimensione diversa da quella della pagina scritta, con il risultato di rinviare a qualcosa che ancora dovrà essere scritto o che, forse, non lo sarà mai. Al modello semiotico della «fuga degli interpretanti» di stampo peirciano si sovrappone la traccia derridiana che qui entra prepotentemente in gioco mostrando quel lavoro che, solitamente, si cela dietro al volume finito.

Per molti versi classificabile come un testo “embrionale” – di cui *Jeu* riprenderà, per accentuarli, alcuni tratti – *Poésie et Prose* presenta anche un'importante riflessione sulla

²²⁶ J. Risset, *Poésie et Prose*, cit., p. 41.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.*

componente identitaria che si traduce nell'insistenza sul pronome di prima persona, altrimenti del tutto assente nelle produzioni di questo periodo:

Des planches de travers dans le grenier presque sombre laissent voir un miroir appuyé, oblique.

Ma forme s'approche. Moi, immergé dans le monde avec cette forme, ce nom.

Le monde toujours vu de cet angle.

Mais me voyant le voyant se recule, vu à son tour par un troisième, où se recule un autre regard

Le vertige tourne Maintenant je suis tout le reste du monde qui voit ce moi

et puis cette forme reprend ses yeux son angle je ne suis que là

pour toujours descendue dans le monde en cet endroit voyant les choses par ces trous

par l'intermédiaire de ce nom, où l'on m'a fait mettre

– mais le sachant –

les planches maintenant renvoient cette

connaissance, le miroir presque vide²²⁹

Citare questo passo integralmente appare fondamentale per comprendere l'inizio di quello smembramento dell'io che caratterizzerà *Jeu*. Qui il soggetto è espresso, persino reiterato. E, tuttavia, come si osserverà meglio nelle raccolte successive, esso appare lontano dal rappresentare un'entità definita, con dei connotati specifici. Viceversa, per riprendere l'espressione barthesiana, questo *je* «n'est qu'un effet de langage»²³⁰. Già ad un primo livello di analisi grammaticale del testo infatti, là dove ci si aspetterebbe l'accordo del participio passato che esprime il femminile («Moi, immergé»), a essere presente è invece il maschile, ovvero il neutro. Si registra allora una sospensione delle funzioni grammaticali, un isolamento del segno che appare così reificato, defunzionalizzato. Appena qualche riga dopo, la normale struttura morfo-sintattica appare di colpo ripristinata («descendue»).

Questa ibridazione tra il sé e l'Altro viene poi ampiamente accentuata se si procede ad un'analisi semantica di questa sequenza secondo una prospettiva lacaniana. Il fatto stesso che il soggetto venga colto nel momento in cui osserva la propria immagine non è privo di implicazioni: in primo luogo, il confronto con lo specchio mette in scena uno sdoppiamento tra l'io e il suo riflesso, sdoppiamento che genera così un'interrogazione dialettica che investe il soggetto. Nel caso di Risset, la dialettica dell'«un se divise en deux» appare piuttosto problematica, e a tratti persino conflittuale, come se vi fosse un rifiuto della possibilità di riconoscersi nel riflesso dello specchio. Curiosamente, però,

²²⁹ Ivi, p. 42.

²³⁰ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, cit., p. 77.

non è l'immagine riflessa a essere messa in discussione, bensì l'Io reale, quello in carne ed ossa («Mais me voyant le voyant se recule, vu à son tour par un troisième, où se recule un autre regard») attraverso un processo di vertiginosa replicazione che riguarda l'essere reale e non l'essere riflesso. Che vi sia un rovesciamento rispetto al normale processo di confronto con lo specchio è ulteriormente dimostrato dall'evocazione del nome come «intermédiaire». Anche in questo caso, siamo in presenza di una messa in discussione dell'identità che passa attraverso l'indagine condotta sul patronimico, che è il segno per eccellenza dell'uscita dalla fase del presimbolico e dell'entrata nel simbolico, ossia in quel «regno dei padri»²³¹ e della sfera sociale in cui è previsto che ad ogni cosa sia associato un nome. Un'entrata, questa, che secondo Lacan coincide proprio con il momento in cui il bambino, guardandosi allo specchio, vi si riconosce per la prima volta, cessando così di considerare il proprio riflesso come estraneo e prendendo possesso della propria identità. La sfera del simbolico appare quella in cui l'Io viene rovesciato («descendue dans le monde») e, conseguentemente, osservato («Maintenant je suis tout le reste du monde qui voit ce moi») in una continua dialettica con l'Altro senza la quale non sarebbe possibile alcuna formazione identitaria.

Non è un caso che *Poésie e Prose*, questo primo testo pubblicato e mai più ripreso, si chiuda proprio con l'affermazione di una nuova «connaissance»: l'occasione è matura per una sperimentazione che, pur risultando meno radicale in apparenza (le frecce e i riquadri spariranno per sempre, così come pure le parentesi quadre), si rivelerà però più sistematica e capillare.

1.6. *Jeu*

Secondo quanto riportato da Philippe Forest sulla base di una ricerca negli archivi di Le Seuil, *Jeu* sarebbe dovuto uscire già nel 1969. Tuttavia, quest'opera di difficile catalogazione non vedrà la luce prima del 1971²³²: sembrerebbe che gli stessi editori di Le Seuil non vedessero di buon occhio la pubblicazione di un libro che, in effetti, non rientra in nessuna categoria di genere e che finisce per mettere in discussione persino la distinzione tra poesia e prosa. In uno dei manoscritti conservati all'IMEC e raccolti nel

²³¹ J. Risset, *C'è del genio nelle donne*, «Il Messaggero», 21 marzo 2006, p. 22.

²³² J. Risset, *Jeu*, Paris, Seuil, 1971.

dossier di Seuil si può leggere un biglietto, presumibilmente indirizzato a Paul Flamand in data 2 febbraio 1970, in cui si leggono parole piuttosto dure riguardo alle bozze inviate da Risset: «manuscrit limité qu'on peut prendre (dans une politique de soutien de *Tel Quel*) pourvu qu'il permet à tout le Comité de la revue d'avoir *un* livre et qu'il n'est pas indigne non plus de l'imprimé dans sa demi perfection. Qu'on peut refuser aussi si l'on n'admet pas qu'un trust n'as pas de raison de perdre de l'argent sur un texte qui ne s'impose pas»²³³. Non sorprende, allora, che la lettera di Sollers destinata ai membri del comitato di redazione nel tentativo di promuovere il manoscritto di Risset risulti particolarmente elogiativa:

Jeu de J.R. est composé de textes pour la plupart déjà publiés dans « Tel Quel ». Le sous-titre : récit (outré l'anagramme implicite récit/risset) ne doit pas fixer l'attention ailleurs que là où se produit, d'un texte à l'autre, un effet de narration effondrée, inconsciente, dont ne nous seraient donnés que des lambeaux émergeant d'un blanc elliptique. Dans la perspective d'une publication, on aura donc intérêt à considérer ce recueil comme un ensemble « poétique ».²³⁴

È estremamente significativo – per non dire sorprendente – che, nel difendere un volume di cui desiderava vedere l'uscita, Sollers specificò il modo in cui questo stesso testo debba essere considerato, ossia come «un ensemble “poétique”». Poco importa che questo aggettivo sia racchiuso tra virgolette e che Sollers si premuri di precisare che questa definizione è una convenzione editoriale: è evidente come, persino per una casa editrice che si era fatta carico di portare avanti la sovversiva rivista «Tel Quel», un libro come *Jeu* fosse di difficile collocazione²³⁵.

Come ricorda Stefano Agosti, il titolo rimanda «nella propria equivocità omofonica, da un lato, appunto, [al] gioco, vale a dire [...] [al]la sperimentazione linguistica; dall'altro, [al] Soggetto, il “je”, che risulta, infatti, messo in gioco nel testo attraverso

²³³ Dossier Seuil, SEL 3937.7, plico intitolato *Jacqueline Risset Santa Croce* (sic). Lo stesso dossier contiene una lettera di Risset a Paul Flamand (15 giugno 1970) in cui l'autrice, preoccupata per il rinvio della pubblicazione di ben diciotto mesi, scrive: «ce travail représente pour moi tout un passé dont il me serait tout particulièrement gênant de voir repousser plus longtemps l'échéance [...] Je pense que François Wahl vous aura tenu au courant de mes activités à Rome, où je pense que la nouvelle littérature, et plus précisément celle que représente Tel Quel, conquiert de plus en plus ouvertement – à la fois dans l'Université où je suis professeur et dans l'ensemble des rencontres, conférences ou articles où je vais m'attacher de plus en plus à faire connaître nos travaux – la place et l'avenir qui lui reviennent».

²³⁴ P. Forest, *Histoire de Tel Quel*, cit., p. 262.

²³⁵ È interessante che, un decennio dopo, Stefano Agosti, presentando l'opera poetica di Risset nell'ambito di «Tel Quel», definisca ancora *Jeu* come «assolutamente insituabile nelle pur generalissime classi del “poetico” o del “narrativo” o del “teorico”. Cfr. S. Agosti, *Linguaggio ed evento in alcune esperienze poetiche di «Tel Quel»*, in J. Risset (a cura di) *Tel Quel*, cit., pp. 85-86.

l'attività sperimentale»²³⁶. E sono proprio questi due elementi – la sperimentazione linguistica e l'Io come soggetto percettivo – a costituire i due pilastri sui quali si fonda l'intera architettura della raccolta. Questo binomio, che si rivela particolarmente fecondo nel caso di Risset, era stato già messo in luce da Freud, il quale «rapproche l'activité poétique du jeu des enfants [...] parce que le jeu renverse le rapport admis de l'inscription à l'expression»²³⁷.

Costituito, per la quasi totalità, da testi già pubblicati tra le pagine di «Tel Quel»²³⁸, *Jeu* è composto da cinque sezioni: «Géographie (*Parcours*)», «Récit», «Après-Récit», «Jeu», «Méthode». Come ben rivelano le parole di Sollers citate sopra, è difficile classificare *Jeu* attraverso le categorie letterarie tradizionali: sul piano grafico, il volume si presenta come un insieme di testi – per lo più in prosa, ma con delle pagine composte unicamente da versi – dominati da una caratteristica in comune, ossia l'assenza del punto fermo. Ciò significa che, a parte la scansione data dal susseguirsi delle cinque sezioni appena enunciate, i testi sono separati unicamente dagli spazi bianchi. Significativamente, non esiste una vera e propria frattura tra i diversi componimenti, i quali appaiono così in una costante relazione dialogica che nemmeno la fine della pagina sembra interrompere. Questa caratteristica vale anche, sul piano microtestuale, per la frase. Molto spesso, in effetti, non è solo il punto fermo ad essere soppresso ma anche le virgole: un tratto, questo, che destabilizza la consequenzialità logica dell'enunciato.

Per comprendere a pieno questo processo sembra necessario avvalersi di una definizione che Risset, in veste di traduttrice, applicò alla poesia di Marcelin Pleynet. Dopo aver ricordato come la lingua italiana non sia particolarmente incline, probabilmente a causa di certa tradizione letteraria, ad abbandonare una concezione «descrittiva» (e, si potrebbe aggiungere, lirica), della scrittura, Risset precisa che, nel tradurre Pleynet, una delle operazioni fondamentali è stata proprio quella di ridurre il più possibile l'uso della punteggiatura. E aggiunge: «la soppressione della punteggiatura [è] un'operazione che crea indeterminatezza e moltiplicazione dei rapporti tra i gruppi sintattici»²³⁹. Applicare questa stessa considerazione alla poesia di Risset permette di

²³⁶ S. Agosti, *Il testo degli istanti. Nota sulla poesia di Jacqueline Risset*, in M. Galletti (a cura di), *Jacqueline Risset. «Une certaine joie»*, cit., p. 53.

²³⁷ J.-L. Baudry, *Freud et la « création littéraire »*, in *Tel Quel, Théorie d'ensemble*, cit., p. 161.

²³⁸ Nello specifico: *Récit* («Tel Quel» n. 27, automne 1966, pp. 33-45); *Après-recit* («Tel Quel» n. 30, été 1967, pp. 27-37); *Jeu*, («Tel Quel» n. 36, hiver 1969, pp. 75-90).

²³⁹ J. Risset, *Nota sui problemi di traduzione* in A. Giuliani, J. Risset (a cura di), *Poeti di «Tel Quel»*, Torino, Einaudi, 1968, p. 244. Anche l'aggettivo «descrittiva» è utilizzato da Risset nella stessa pagina.

comprendere l'impianto concettuale che si cela dietro all'assenza dei segni di interpunzione dominante la raccolta e di metterla in rapporto con alcune coeve produzioni telqueliane e, in particolare, con *H* di Sollers²⁴⁰, in cui l'assenza di punteggiatura si fa ancora più radicale (e, forse, più evidente trattandosi di un testo esclusivamente in prosa). Come l'analisi di *H* condotta da Kristeva ha dimostrato, due istanze entrano in gioco in questo stile di scrittura: da un lato, un rimando agli antichi testi cinesi che, rifiutando ogni tipo di punteggiatura, non potevano essere decifrati se non attraverso una lettura di insieme; dall'altro, la messa in atto di un «découpage syntaxique [...] pulvérisant aussi bien que multipliant l'unité par le rythme»²⁴¹. Gesto questo che, mediante un mescolamento delle parti atto a generare l'indeterminatezza dei ruoli, riesce a far vacillare il primato che la grammatica riserva al soggetto. Si tratta di un procedimento opposto a quello che Risset individua nella proposizione mallarmeana di cancellare dal testo tutto fuorché, appunto, la punteggiatura²⁴². In *Jeu* è proprio l'assenza di confini netti tra le frasi che permette una «contamination entre tous les mots», in cui «chaque mot réagit sur les autres»²⁴³. Certamente, la soppressione della punteggiatura non è una scelta nuova in poesia ma conta almeno due importanti precedenti: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* di Mallarmé (1897) e *Zone* di Apollinaire (1913). Tuttavia, se in Apollinaire, come ricorda Isabelle Serça, «la démarche [...] de proposer un poème "imponctué" témoigne avant tout du mépris accordé à ces outils purement "grammaticaux" et "inutiles"»²⁴⁴, in Risset la punteggiatura non è oggetto di rifiuto – come dimostra l'abbondanza di virgole, parentesi o barre – ma strumento per creare una molteplicità di letture possibili.

La soppressione dei segni di interpunzione va di pari passo con un altro tratto dello stile rissettiano che si ritroverà in tutti i componimenti, fino alle ultimissime raccolte: là dove la punteggiatura è assente, a svolgere una funzione ritmica e sintattica è spesso lo spazio bianco. Come si diceva sopra, oltre a separare le diverse sezioni della raccolta, il bianco stabilisce in effetti una gerarchia tra le parti nei rapporti sintattici. Lo dimostra questo esempio tra i molti possibili:

²⁴⁰ P. Sollers, *H*, Paris, Seuil, 1973.

²⁴¹ J. Kristeva, *Polylogue*, in *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977, p. 190.

²⁴² J. C. Stout, *L'Énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes françaises*, cit., p. 264. Risset non precisa la fonte di questo riferimento a Mallarmé. Tuttavia, è possibile ipotizzare che si tratti di un passo di *La Musique et les Lettres*: «au gré d'une ponctuation qui disposée sur papier blanc, déjà s'y signifie». Cfr. *La Musique et les Lettres*, in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1998, p. 75.

²⁴³ J. C. Stout, *L'Énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes françaises*, cit., p. 264.

²⁴⁴ I. Serça, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012, p. 95.

au fur et à mesure qu'elle avance menacée (mais insouciant) elle a un nom soufflé
de la coulisse (depuis le début) *limite*
Contre la margelle de puits sur le couvre lit de velours²⁴⁵

In questo caso, tra l'altro, la fine del verso è segnalata anche della presenza della lettera maiuscola in quello successivo, a conferma che lo spazio bianco si pone in questo testo come operatore di quella che Anne-Marie Christin ha definito, in relazione a Mallarmé, «syntaxe visuelle» in grado di «copier “cette distance [...] qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux»²⁴⁶.

Tuttavia, molto spesso lo spazio bianco sembra avere un ruolo diverso da quello di marcatore sintattico, ponendosi, non diversamente da quanto era avvenuto già nella *Nausée* di Sartre, come vera e propria interruzione all'interno della progressione della narrazione:

La campagne au début semble couverte de poussière c'est l'effet du crissement
uniforme peu à peu un espace ou un autre les lignes se recourent, le regard
maintenant baissé vers le sol maintenant sous les arbres et les maisons autour il
s'arrête, de nouveau il rit, son regard touche les arbres à travers la fenêtre on
vide lentement la pièce ce qui se passe s'est déjà passé comme d'habitude on
continue mais pas ailleurs²⁴⁷

Appare evidente come «les blancs du texte ne sont pas des “silences”, mais l'autre pôle, également signifiant, d'un texte noir et blanc»²⁴⁸. Se lo spazio non sembra caricarsi di una mera valenza grafica come invece accade nei *Calligrammes* di Apollinaire, appare evidente come ad esso sia associata una funzione ritmica. A dominare è la componente prosodica, vera «origine della poesia»²⁴⁹ e qui distintamente marcata mediante la modulazione del vuoto. È qui che la lezione di Mallarmé appare chiaramente assimilata attraverso il modello di *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, opera che si vuole, nei termini di Serça, come «à la fois pour l'oeil [...] et pour l'oreille» poiché, come la bozza di prefazione al testo indica chiaramente, le scelte tipografiche sono da mettere in relazione con diverse possibili modulazioni della voce che legge, sottolineando così «son

²⁴⁵ J. Risset, *Jeu*, Paris, Seuil, 1971, p. 15. Corsivo nel testo.

²⁴⁶ A.-M. Christin, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Vrin, 2009, pp. 173-174.

²⁴⁷ J. Risset, *Jeu*, cit., p. 14.

²⁴⁸ J. Thibaudeau, *Le roman comme autobiographie*, cit., p. 218.

²⁴⁹ A. Giuliani, *La poetica del segno*, cit., p. 6.

importance à l'émission orale»²⁵⁰. «La versification en exigea, comme silence alentour», precisa Mallarmé²⁵¹. Lo spazio bianco si pone così, secondo la definizione di Michel Favriaud (sulla quale si ritornerà più avanti) come «ponctuation blanche» in opposizione alla «ponctuation noire» costituita dai segni di interpunzione veri e propri²⁵².

Questo spazio testuale, istituito con marche prosodiche non linguistiche, è popolato da personaggi di cui appare impossibile rintracciare le fattezze. In Risset, come tipico delle produzioni telqueliane dell'epoca, la tendenza dominante appare quella di alternare i pronomi personali, sebbene non nella maniera geometrica di Sollers:

On se retrouve à côté encore une fois c'est la douceur qui échappe – elle a aussi son mot à dire mais elle glisse le long du pré en pente, ses cheveux couvrent sa figure on reste là empêché de bouger par la terre qui interdit d'en bas surveille sans interruption – il faut avant tout éviter de la laisser montrer son regard sévère on le connaît déjà il rejoint encore²⁵³

In questo caso, sono almeno tre i soggetti coinvolti o, se non altro, così dimostra l'uso dei pronomi personali: un «il», un «elle» e un «on» che richiamano da vicino la tripartizione già operata da Barthes nel suo *Roland Barthes*: «Pronoms dits personnels: tout se joue ici, je suis enfermé à jamais dans la lice pronominale: “je” mobilise l'imaginaire, “vous” et “il”, la paranoïa»²⁵⁴. La componente di frammentarietà che investe la struttura formale della raccolta trova così un'ulteriore applicazione proprio in questa indeterminatezza data dall'evocazione di un soggetto multiplo. O, citando Kristeva, dalla realizzazione di un «théâtre des pronoms personnels [...]: ni “je” lyrique, ni “tu” rituel, ni “il” épique, ou, plus prosaïquement, romanesque, le “sujet pluriel” de l'écriture traverse à la fois les sites de ces trois instances discursives, appelle leurs conflits, subit leurs passages divergents»²⁵⁵.

²⁵⁰ S. Mallarmé, *Observation relative au poème Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1998, p. 391; cfr. anche I. Serça, *Esthétique de la ponctuation*, cit., p. 96.

²⁵¹ S. Mallarmé, *Observation relative au poème Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, cit., p. 391.

²⁵² M. Favriaud, *Quelques éléments pour une théorie de la ponctuation blanche – à partir de la poésie contemporaine*, «L'Information grammaticale» n. 102, 2004, pp. 39-43, M. Favriaud, *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, Limoges, Lambert-Lucas, 2014. Una delle implicazioni più importanti dello spazio bianco come «ponctuation blanche» è che esso costituisce a tutto tondo un segno di interpunzione e non, alla stregua di Nina Catach, un semplice «signe en négatif» (*La Ponctuation*, Paris, PUF, 1994, p. 93).

²⁵³ J. Risset *Jeu*, cit., p. 14.

²⁵⁴ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, cit., p. 147.

²⁵⁵ J. Kristeva, *Comment parler à la littérature*, in *Polylogue*, cit., pp. 45-46.

È questo «soggetto plurale» a far sì che la scena appaia scomposta, come osservata da diversi punti di vista. L'unità narrativa si rompe, mentre la descrizione, pur costituendo la parte principale della sequenza, risulta di fatto priva di carattere informativo. Ogni enunciato sembra configurarsi come una monade o, nei termini derridiani, come «parole coupée»²⁵⁶, frammento non più considerato «un style ou un échec déterminés» quanto invece «forme de l'écrit». È precisamente la *césure* derridiana a generare il senso: «Non pas à elle seule, bien sûr; mais sans l'interruption — entre les lettres, les mots, les phrases, les livres — aucune signification ne saurait s'éveiller»²⁵⁷.

In alcuni casi, questa *césure* provocata dall'oscillazione pronominale o dall'assenza di punteggiatura raggiunge il parossismo, creando un effetto di vera e propria messa in discussione dell'enunciazione che sembra realizzare il proposito mallarmeano: «Tout se passe, par raccourci, en hypothèse; on évite le récit»²⁵⁸. Così in Risset: «Chaque fois qu'ils apparaissent (ou elles)»²⁵⁹; «ici il doubée d'elle»²⁶⁰; «avançant avec force le long de/descendent/ils/(nous?)»²⁶¹. Chi scrive rifiuta che alla parola sia associato un valore definitivo e, in tal senso, procede a mettere sistematicamente in dubbio gli enunciati precedenti, con l'effetto di condurre chi legge a interrogarsi sul concetto stesso di identità.

Naturalmente, una simile tecnica narrativa risulta ancora più paradossale se si considera che i passi citati, come pure molti altri che possiedono questa caratteristica, sono inseriti all'interno di una sezione intitolata «Récit». Il “racconto” si carica qui di una valenza molto diversa rispetto a quella tradizionale perché, di fatto, ogni tipo di sequenzialità narrativa è assente. Per di più, nemmeno i personaggi che popolano la scena sono chiaramente delineati, con il risultato che tutte le categorie tradizionali vengono a mancare. Nei termini di Sollers, «*Jeu* s'inscrit dans une politique globale [de *Tel Quel*] visant à transformer l'approche et la production du “texte poétique” : au lieu d'un lyrisme “plein”, un système de traces. Au lieu d'une subjectivité rassemblée, une dérive signifiante scandée»²⁶².

²⁵⁶ J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 57.

²⁵⁷ Ivi, p. 108.

²⁵⁸ S. Mallarmé, *Observation relative au poème Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, cit., p. 391.

²⁵⁹ J. Risset, *Jeu*, cit., p. 35.

²⁶⁰ Ivi, p. 24.

²⁶¹ Ivi, p. 86. Corsivo nel testo.

²⁶² Così scrive Sollers in una *fiche de lecture* di *Jeu* ad uso interno della casa editrice Le Seuil. La totalità della nota è conservata nel *Dossier Seuil*, SEL 3937.7 (plico intitolato *Jacqueline Risset Santa Croce* [sic.]) negli archivi dell'IMEC.

In questo tipo di narrazione, priva di coordinate fisse, non sorprende che i numerosi deittici presenti nel testo sembrino rimanere privi di referenti, tanto che ogni notazione temporale appare vaga, impossibile da mettere in relazione con un qualsivoglia tessuto narrativo. Come osservato da Jean Cohen rispetto alla funzione dei deittici in poesia, «tous les mots qui sont faits pour déterminer deviennent incapables de remplir leur fonction. Ils désignent sans désigner [...] par l'usage qu'en fait le poète, leur fonction se renverse et devient fonction d'indétermination»²⁶³. Nemmeno il contesto è dunque in grado di chiarire il referente:

Maintenant sur la plage le vent qui pousse le drapeau rouge (le bâton qui le supporte est largement incliné vers le sol) le gonfle en ondulations parallèles qui s'évasent au moment de quitter l'étoffe et de retrouver l'air derrière lequel la mer s'agite presque sans bruit [...]

L'aube maintenant : le centre ne dit rien ce sont les oiseaux qui passent avec des froissements avec des cris rapides arrivés avant eux là où ils vont [...]²⁶⁴

L'avverbio circostanziale «maintenant», come dimostra la ripetizione a qualche riga di distanza, sembra non fornire alcuna indicazione temporale. La nozione stessa di «ora», di attimo presente, appare fluida: la narrazione sembra svolgersi dalla prospettiva di un eterno presente che la scrittura cristallizza. Da questo presente ci si sposta lungo un'asse che ha poco a che fare con la struttura interna del racconto e che rimanda invece a una dimensione extradiegetica la cui essenza rimane oscura al lettore:

faire un petit tour sur la plage où l'on n'est pas allé depuis longtemps, elle n'est pas loin d'ailleurs [...] jouer avec les cailloux lisses les mots apparemment dociles la mer qui ne bouge presque pas [...] et sur le fond du paysage assez pâle Maintenant vide à moins que cette barque y aborde alors tout parle [...]²⁶⁵.

È chiaro che, se rintracciabile, la concezione temporale che regola il racconto è quanto mai bergsoniana: lontana dal tradursi in una rappresentazione lineare – rappresentazione che invece informa il romanzo tradizionale – essa si articola in un flusso che l'io ripercorre avanti e indietro con maggiore o minore consapevolezza, senza che vi sia soluzione di continuità.

Ainsi suivant le fil nous arrivions aux dernières maisons de la ville et c'était là évidemment que le geste attendait – quelque perfidie dans son hésitation le ciel

²⁶³ J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, pp. 159-160.

²⁶⁴ J. Risset, *Jeu*, cit., p. 12.

²⁶⁵ Ivi, p. 23.

encore illuminé par les dernières lueurs du couchant – c’est ce qu’il disait chaque fois qu’il la revoyait, mais rien à cet endroit ne pourrait avoir beaucoup d’importance
c’était ailleurs
– dans la mesure où le lieu doit obéir à des règles précises il n’y a pas de preuves jusqu’à présent du moins²⁶⁶

Se, come nota Risset in *Théorie d’ensemble*, «Le temps linéaire ne fonctionne plus»²⁶⁷, l’oscillazione temporale arriva fino a comprendere una serie di verbi all’imperfetto («arrivions», «c’était», «attendait», «disait» ecc.) che sembrano evocare la dimensione del ricordo. Ma, anche in questo caso, è quasi impossibile tracciare logicamente il passaggio dal binomio presente/scenario marino (sopra evocato) a quello passato/paesaggio di città. La difficoltà di ricostruire la narrazione in maniera logica è evidentemente accentuata dall’ormai noto fenomeno di assottigliamento del soggetto: non solo «il» non viene identificato in alcun modo (potendo così costituire potenzialmente qualsiasi figura maschile, da quella dell’amante a quella paterna) ma, similmente a quanto osservato prima, il «nous» sembra includere un narratore effimero, del quale è impossibile dire se sia spettatore o attore della scena.

La stessa funzione di “spoliazione” del senso è rintracciabile nei deittici spaziali che, esplicitando il passaggio dall’enunciato all’*hic et nunc* dell’enunciazione, mostrano il «lavoro del testo» all’interno del testo stesso. Proprio come nel caso del «maintenant», anche il frequentissimo «ici» sembra infatti non poter essere associato a un significato preciso: «on s’endort un moment par là: ici de nouveau l’air est tout à fait incolore»²⁶⁸; «la source proche néanmoins (ici)»²⁶⁹; «et tout à coup – ici: les corps entassés tournant ensemble»²⁷⁰. La scelta di usare questi deittici in maniera non ortodossa fa parte di un programma preciso dell’autrice che sembra interrogarsi sulla giustezza del loro uso: «il n’y a pas à choisir à ordonner puisque la place est prévue pour ce qui s’intitule de soi-même, à tort mais irréprochablement: “ici”»²⁷¹. L’utilizzo dei deittici in assenza di antecedenti (anafora-catafora) destabilizza la temporalità narrativa, poiché l’«ici» o il «maintenant» non appaiono più come realtà testuali – e, quindi, riconoscibili e decifrabili – ma come porzioni di realtà extradiegetica, per definizione non afferrabile in quanto

²⁶⁶ Ivi, p. 13.

²⁶⁷ J. Risset, *Questions sur les règles du jeu*, in Tel Quel, *Théorie d’ensemble*, cit., p. 266.

²⁶⁸ J. Risset, *Jeu*, cit., p. 11.

²⁶⁹ Ivi, p. 64.

²⁷⁰ Ivi, p. 54.

²⁷¹ Ivi, p. 77.

esperita soltanto da chi scrive. Da qui, il paradosso: pur essendo il «qui» e l'«ora» più “veri” di quelli dei testi tradizionali, pur rimandando a un effettivo presente che nei testi tradizionali può solo essere rievocato funzionalmente, questi deittici non possono che rimanere estranei al lettore, il quale non può fare esperienza del referente a cui essi rinviano. Se già Wittgenstein aveva intuito che il presente è una parola, *l'hic et nunc* rissettiano che il testo mette in gioco si rivela puro fatto di linguaggio. Non è forse un caso che l'autrice si soffermi sulla natura del «qui», affermando «mais l'ici est le poids»²⁷².

Anche questo utilizzo dei deittici, dunque, è sintomo di quella «scrittura stenografica» in cui vigono le regole della «compressione», regole che spesso si oppongono a quelle della grammatica tradizionale. Così, il soggetto – normalmente obbligatorio in francese – può venire omesso, creando enunciati ellittici: «continue mais le feu ne brûle pas vraiment»²⁷³; «enregistré comme espace libre»²⁷⁴. In altri casi, invece, la costruzione ellittica si avvale dell'uso del participio passato («Arrêté maintenant le rebord de pierre froide sous la main [...]») ²⁷⁵ o del gerundio («Se promenant à l'intérieur du corps rencontrant par étages les choses pensées»²⁷⁶). L'ellissi raggiunge, a tratti, una dimensione parossistica che ricorda da vicino la poesia di Denis Roche in testi come quelli che compongono la raccolta *Eros Énergumène*, in cui il verso appare come spezzato, monco: «la calme lui convient l'absence de –»²⁷⁷.

Se è impossibile rintracciare una qualsiasi forma di narrazione, questo tipo di scrittura appare invece guidato da un regime associativo, fondato unicamente sul piano fonico: «[...] la paume lisse le bras recouvert par la cape) / “Coppola et Coppélius sont un même individu: leurs noms s'apparentent et rappellent la *coppa*, l'orbite de l'œil”»²⁷⁸. In questo caso, è l'allitterazione il principio strutturante della frase, è il ritmo che dunque giustifica il supposto *récit*. Per di più, è la paronomasia tra «cape» e «Coppola» a spiegare

²⁷² Ivi, p. 134.

²⁷³ Ivi, p. 18.

²⁷⁴ Ivi, p. 84.

²⁷⁵ Ivi, p. 21.

²⁷⁶ Ivi, p. 21.

²⁷⁷ Ivi, p. 38.

²⁷⁸ J. Risset, *Jeu*, cit., p. 19. Probabilmente la citazione è tratta dal volume *L'art et la littérature fantastiques* di Louis Vax in cui si fa riferimento al *Sandmann* di Hoffmann. Come è noto, il sogno del protagonista Nathanael, che ha al centro la paura dell'accecamento, venne letto da Freud come metafora della castrazione.

l'inserimento di quella che è una citazione del tutto sconnessa rispetto all'andamento, seppur nient'affatto lineare, della narrazione.

Si tratta, probabilmente, di una delle prove più efficaci della concezione della letteratura teorizzata da *Tel Quel*: se, lacanianamente, l'inconscio è strutturato come un linguaggio, al significante è accordato un ruolo prioritario nella costituzione del senso che spesso procede per paronimie: «s'éveille/ la nouvelle de son éveil»²⁷⁹; «[...] de se lier au reste (à la nuit au texte)»²⁸⁰; «se formuler un peu on peut attendre»²⁸¹.

«Toujours partir du découpage déjà fait dans ce qu'on voit – qu'on a vu [...]»²⁸² : è questa la *démarche* che Risset sembra seguire nel processo di scrittura, così come questa appare l'unica regola del gioco al quale il volume si sottomette. Come suggerisce la paronomasia che interessa il cambiamento verbale dal presente («voit») al passato («vu») – segno di quella «annulation par ajout» che costruisce, per Barthes, una forma di «bredouillement»²⁸³ – i mezzi che interessano questa scrittura della percezione sono messi in evidenza. La presenza di nessi logici, tuttavia, è disattesa: a dominare è la percezione, che sposta lo sguardo e l'analisi su referenti di volta in volta diversi e non sempre chiaramente espressi:

[...] le centre ne dit rien ce sont les oiseaux qui passent avec des froissements avec des cris rapides arrivés avant eux là où ils vont – (ils rappellent aussi mais on s'en souvenait)²⁸⁴

[...] le réveil sous les vitres et la sortie dans le jardin le sommeil même réalisé par la station dans ce moment isolé tremblant révélateur surtout de quoi sinon de quelque chose – quoi – [...]»²⁸⁵

Non solo il senso della narrazione appare sfumato, ma questa indeterminatezza, lontana dall'essere camuffata, viene accentuata mediante frasi interrogative («de quoi sinon de quelque chose – quoi →») o ellittiche («ils rappellent aussi mais on s'en souvenait»).

²⁷⁹ Ivi, p. 44.

²⁸⁰ Ivi, p. 18.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² Ivi, p. 13.

²⁸³ R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, in *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 93.

²⁸⁴ J. Risset, *Jeu*, cit., p. 12.

²⁸⁵ Ivi, p. 16.

Se i nessi logici tra i diversi segmenti appaiono così labili è perché il punto di partenza privilegiato dell'analisi è il soggetto in balia delle proprie percezioni. In una prospettiva che deve molto alla fenomenologia di Husserl – il quale, peraltro, costituisce per *Tel Quel* un modello filosofico di capitale importanza – *Jeu* mette in scena la rappresentazione di un mondo filtrato dalla coscienza di chi guarda secondo il principio per cui «Il n'y a qu'un monde, écrire se fait dedans»²⁸⁶. La «géographie» evocata all'inizio del volume è in effetti del tutto personale e non si vuole affatto descrizione mimetica. Non stupisce, allora, che in esergo alla parte intitolata *Récit* vi sia una citazione tratta dagli *Essais* di Montaigne in cui il rapporto tra paesaggio e percezione appare perfettamente condensato: «Le trajet d'une rivière fait crime»²⁸⁷.

È bene notare sin da subito che la sfasatura tra percezione e descrizione intende sovvertire, in accordo con lo spirito della rivista, il mimetismo (o, se si vuole, il naturalismo) proprio della poesia lirica di stampo romantico. Non è, infatti, il paesaggio a influenzare chi guarda; al contrario, è il paesaggio che subisce una metamorfosi che dipende dalla percezione di chi osserva:

à partir de là tout l'espace antérieur reparcouru couvert de flèches (bleu dominant) on s'endort un moment par là : ici de nouveau l'air est tout à fait incolore on est soutenu couché sur lui²⁸⁸

È l'idea stessa di «espace antérieur» a suggerire che la mappa del luogo evocato è tutta filtrata dalla percezione dell'Io. Lo spazio non è solo «anteriore» ma anche “interiore”, dunque segmentabile a piacimento, «couvert de flèches» (forse le stesse trasposte su carta e osservabili in *Poésie e Prose*?). La realtà sembra intervenire a tratti («bleu dominant»), ma ciò che la scrittura esprime è unicamente quello che lo spazio interiore vi proietta. Non vi è tentativo di trarre una visione d'insieme, di passare dalla percezione alla decodifica del messaggio sensoriale. Nella misura in cui «le “je textuel” récuse quoi que ce soit qui se présente au “moi de l'auteur” comme principe éventuel de totalisation du texte»²⁸⁹, la poesia fissa l'istante in cui il mondo esterno entra in contatto con la dimensione interna, di per sé stratificata. E, da questo incontro, la realtà risulta modificata:

en face quelque part le visage qui regarde : il faut jeter vers lui sans cesse cette partie de la mer qui revient ensuite – partie de l'intérieur de la mer, peu vaste, et ses

²⁸⁶ J. Risset, *Questions sur les règles du jeu*, cit., p. 266.

²⁸⁷ J. Risset, *Jeu*, cit., p. 9.

²⁸⁸ Ivi, p. 11.

²⁸⁹ J. Thibaudeau, *Le roman comme autobiographie*, cit., p. 215.

contours irréguliers se déforment encore à chaque trajet – le regard presse à distance sur le front – la tache aiguë qui se forme empêche bientôt la tête de bouger sur le cou de droite à gauche [...] ²⁹⁰

Il mare appare come scomposto, massa liquida ora suddivisibile in parti, e l'esperienza allucinatoria dello sguardo arriva fino al punto di fondere il mare con il viso di chi lo osserva. I tasselli che compongono questa descrizione sono talmente minuscoli e intricati, i pronomi così ambigui e, nuovamente, «stenograficamente» espressi, che sembra di trovarsi di fronte ad un mosaico guardato a distanza ravvicinata: ogni tassello appare al suo posto, ma è impossibile avere una visione d'insieme che consenta una figurazione. Non a caso, una delle immagini che nel testo ricorre con maggior insistenza appare anche quella in grado di sintetizzare al meglio l'operazione di *renversement* della percezione operata dal poeta: si tratta di guardare le cose con la testa all'indietro, dunque da una posizione opposta a quella normale:

grâce presque imperceptible/couleur de gel/
les croisements isolés dans l'espace blanc
horizontal en l'air
et pour le voir la tête renversée en arrière
mais voir : voir à travers cette fois²⁹¹

La description passe par tous les points indiqués de l'histoire
sans soulever la tête
vue par la tête renversée et couchée avec ses objets²⁹²

Uno sguardo che appare – per così dire – sottosopra e che conferisce alla percezione un carattere rivoluzionario, facendo sì che ogni oggetto assuma una valenza nuova. È proprio in questo *renversement* che il *je* incontra il *jeu*: gioco di significanti, dunque, che può essere operato soltanto mediante la scomposizione della realtà compiuta dal soggetto. A questo proposito appare interessante accostare il procedimento rissettiano a un aneddoto riguardante Van Gogh e citato da Ponge: «Quand il décrit pour lui [son frère], au cours d'une de ces lettres, un paysage qu'il a sous les yeux, il ne le fait pas en disant: "voilà, il y a un champ de blé ou de ceci ou de cela"; il dit : "J'ai en face de moi, devant ma fenêtre, un champ de jaune de cadmium de chez tel marchand de couleurs ». Si tratta, come spiega Ponge, di essere «immédiatement transporté dans le langage technique du

²⁹⁰ J. Risset, *Jeu*, cit., p. 11.

²⁹¹ Ivi, p. 76.

²⁹² Ivi, p. 144.

mode d'expression qu'il s'est choisi»²⁹³. Allo stesso modo, la scomposizione del paesaggio operata da Risset sembra obbedire al bisogno di manipolare il linguaggio attraverso un'operazione che non ha nulla a che vedere con la rappresentazione e che, non diversamente dalla descrizione del campo di Van Gogh, assume un carattere tecnico che rende la descrizione, nei termini di Barthes, antitetica alla concezione dell'arte come «litote de la nature»²⁹⁴.

Questo espediente tecnico raggiunge, talvolta, risultati ancora più radicali:

dans la campagne irrégulière les meules par groupes leur matière est compacte elles seules ici parlent concentrent (mais sans formuler le moindre appel : et la discrétion leur vient de la tranquillité) – la blondeur homogène, du centre au pourtour, présence sensuelle régnant (la notion d'autre morte) la densité dans la stratification de la paille qui contredit la ressemblance avec les villes (groupe de maisons nobles, ou de coupoles) et les relie par-dessous, par la terre, où elles sont posées, à la symétrie microscopique des graines et aussi aux corps lisses nus qui sont couchés dans les tableaux orientant la campagne dormant ou regardant vers le côté [...]»²⁹⁵

L'attenzione alla materia («la densité dans la stratification de la paille») non serve qui all'impianto della descrizione realista. Al contrario, mediante un'operazione non dissimile da quella propria del *Nouveau roman*, l'oggetto della descrizione, reso esclusivamente attraverso una riproduzione tecnica delle impressioni, è svuotato di ogni valore metaforico²⁹⁶. Ancora una volta, ciò che regola la scrittura sono le associazioni percettive, peraltro rese mediante dei *raccourcis* vertiginosi: la densità della paglia contrasta con una possibile (ma mai espressa) somiglianza con le città e rimanda, piuttosto, a una sensualità che evoca la morte («la notion d'autre morte»). Attraverso un processo di metarappresentazione, i covoni di fieno diventano quelli dipinti nei quadri, accompagnati da figure umane («corps lisses nus»), mentre la distanza tra la campagna raffigurata nei quadri e quella vera, osservata, è abolita. L'organo della percezione avendo assunto il solo statuto di realtà, lo sguardo può errare per i campi o spostarsi da un lato all'altro della cornice: la realtà appare pur sempre mediata – sia che questo avvenga tramite la parola o la pittura – con il risultato che il referente e il suo equivalente pittorico possono essere accostati nello stesso segmento descrittivo senza che vi sia contraddizione alcuna. In tutti i casi si tratta di una rappresentazione seconda, come spiega bene Derrida:

²⁹³ F. Ponge, *Entretiens avec Philippe Sollers*, cit., p. 48.

²⁹⁴ R. Barthes, *Littérature littéraire*, in *Essais critiques*, cit., p. 67.

²⁹⁵ J. Risset, *Jeu*, cit., p. 20.

²⁹⁶ Su questo punto si veda R. Barthes, *Littérature objective*, in *Essais critiques*, cit., pp. 29-30.

«Le signe [...] se met à la place de la chose même, de la chose présente, “chose” valant ici aussi bien pour le sens que pour le référent. Le signe représente le présent en son absence»²⁹⁷. In una variazione scrittoria de *La Trahison des images* di Magritte, Risset sembra dunque porre, ad un'uguale distanza dal referente, la parola e l'immagine. Questa *démarche*, d'altronde, è possibile solo in virtù del particolare statuto della letteratura che è, come spiega Barthes, costituita dal linguaggio, ossia da qualcosa che è già *significante* in sé: «si vous isolez une phrase d'un dialogue romanesque, rien ne peut a priori la distinguer d'une portion du langage ordinaire, c'est-à-dire du réel qui lui sert en principe de modèle»²⁹⁸.

Se, il più delle volte, Risset sembra fare riferimento a una realtà extradiegetica – come suggerisce anche il riferimento, del tutto vago, ai quadri che rappresentano la campagna – talvolta questa stessa realtà irrompe bruscamente nel mezzo del racconto:

Sur le mur quelques énigmes à déchiffrer pour le spectateur – en caractères anciens
– le mur de craie – on peut s'arrêter un moment les autres touristes attendront dans
le fond du jardin 24 MAI WALDBACH S. ROSALIA V. ²⁹⁹

Con una mossa di chiara ascendenza joyciana, Risset riporta nello spazio della scrittura due nomi incisi sul muro accompagnati da una data. Niente di tutto questo ha senso per il lettore, né appare funzionale al racconto: a essere “tradito” è il patto classico della narrazione, in virtù del quale si suppone che ciò che appare nello spazio “sacro” della pagina bianca costituisca attestazione di realtà. Ma in *Jeu* i presupposti sono tutt'altri, e i graffiti appaiono convocati come modello della traccia derridiana, che altro non è se non l'affermazione che chi scrive fa dell'atto stesso di scrittura. Mostrare – attraverso gli *escamotages* che stiamo delineando – che quanto è consegnato è frutto di un processo di scrittura, rimuovere l'illusione dell'oralità, non riconoscere nel testo scritto una mera trasposizione della parola: è questa, in ultima istanza, l'espressione della *différance*.

È probabilmente in questo senso che va letta la forte componente di intertestualità che domina la raccolta: lungi dall'essere nascosto, il palinsesto citazionale viene invece messo in rilievo, facendo sì che, potenzialmente, tutta l'opera possa essere letta come un esteso ipertesto. Come si vedrà meglio in seguito (cfr. 2.8), la stessa Risset indagò ulteriormente la nozione di intertestualità classificandola come «memoria poetica», ovvero come una

²⁹⁷ J. Derrida, *La différance*, in *Tel Quel, Théorie d'ensemble*, cit., p. 47.

²⁹⁸ R. Barthes, *Littérature et signification*, cit., p. 6.

²⁹⁹ J. Risset, *Jeu*, cit., p. 24.

memoria che deriva dall'assidua frequentazione dei testi altrui e, talvolta, dalla pratica traduttiva. In *Jeu* a questa «memoria poetica» (che potremmo definire, con termini più legati alla linguistica testuale, «intertestualità implicita») si aggiunge una pratica citazionale esplicita³⁰⁰. In effetti, oltre ai già menzionati estratti in esergo, *Jeu* presenta diverse citazioni introdotte dalle virgolette e, almeno in alcuni casi, accompagnate da qualche riferimento: «“les cadavres disparurent, et les flammes, de sombre cramoisi qu'elles étaient, devinrent d'une belle couleur de rose”»³⁰¹; «“comment peut-on se cacher de ce qui ne sombre jamais?”»³⁰²; «“mais tandis qu'elles descendaient entre les rochers”»³⁰³.

Fatta eccezione per le già menzionate frasi in esergo, che sembrano avere una funzione quasi esegetica, le altre citazioni non hanno un valore molto diverso da quello delle incisioni sul muro menzionate in precedenza: l'epigrafia, come ricorda l'etimologia ἐπί – γράφειν, è posta come modello del palinsesto kristeviano. Nella misura in cui «tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur»³⁰⁴, questi estratti rimandano ad altri testi, ad altre scritture, segno importante dell'affermazione derridiana dell'autonomia della scrittura rispetto alla parola e di quanto Barthes aveva definito «pluralité stéréographique des signifiants»³⁰⁵. È segno, infine, che l'opera letteraria è sempre frutto di un processo in cui intervengono diversi strati di appropriazione linguistica che, nell'ottica di *Tel Quel*, occorre portare alla luce, evitando che vengano obliterati attraverso goffi tentativi di camuffamento. Siamo in presenza di quanto Sollers chiama «multidimensionnalité», «que l'écriture, et non la parole, découvre et entraîne»³⁰⁶ e di cui egli stesso, qualche anno

³⁰⁰ In realtà, Sollers aveva rifiutato la definizione di «citations», preferendo quella di «prélèvements opérés sur des tissus textuels différents». Cfr. P. Sollers, *Écriture et Révolution*, cit., p. 75.

³⁰¹ J. Risset, *Jeu*, cit., p. 22. Questa citazione (leggermente modificata) è tratta dal *Vathek* di William Beckford. L'originale recita: «Les cadavres disparurent, et les flammes, de sombre cramoisi qu'elles étoient, devinrent d'un beau couleur de rose».

³⁰² Ivi, p. 28. Questa citazione è tratta da Eraclito, *Sulla Natura* (fr. 16). In greco: τὸ μὴ δδνόν ποτε πῶς ἄν τις λάθοι.

³⁰³ Ivi, p. 47. Questa citazione è tratta dal racconto *Lenz* di Georg Büchner.

³⁰⁴ P. Sollers *Écriture et Révolution*, cit., p. 75.

³⁰⁵ R. Barthes, *De l'oeuvre au texte*, in *Le Bruissement de la langue*, cit., p. 73.

³⁰⁶ Ivi, p. 72. Posizione, questa, ulteriormente definita da Roland Barthes: «Le monde est toujours déjà écrit [...] c'est traverser les écritures dont est fait le monde, comme autant de “citations” dont l'origine ne peut être ni tout à fait repérée, ni jamais arrêtée, c'est produire cette écriture textuelle, demandée par Sollers, expression qui n'a rien de mystérieux, si l'on veut bien penser que le texte est, étymologiquement parlant, un tissu, un réseau d'écritures – et non un tableau que l'écrivain extrairait de sa conscience ou de sa réalité, en recevant parcimonieusement de l'art le droit de les déformer». R. Barthes, *Sollers écrivain*, Paris, Seuil, 1979, p. 51.

dopo, farà esperienza in *Paradis*. Un esempio di questa «memoria poetica», che peraltro dimostra il precoce interesse di Risset per Dante Alighieri (cfr. 2.6), è costituito dal verso «*la forêt épaisse et vive*»³⁰⁷: in questo caso la citazione risulta ancora abbastanza riconoscibile, benché amputata dell'aggettivo «divina» (*Purg.* XXVIII, v. 2). Siamo in presenza di quanto Kristeva definì – rendendo conto di un medesimo procedimento riscontrabile in *Nombres* di Sollers – come «*prélèvements*»³⁰⁸: si tratta di citazioni estrapolate da racconti mitici, da opere universalmente note, da testi, insomma, riconoscibili senza bisogno che la fonte sia esplicitata. L'intertestualità si manifesta così attraverso la citazione di un'esperienza collettiva codificata, come nel caso di questo verso legato al mito delle Graie: «*la ruse, nécessaire: quand les gardiennes se passent l'oeil unique – l'arracher/ et la nuit, et l'air*»³⁰⁹. L'obiettivo appare quello di mettere in luce la possibilità di riscrittura attraverso un cortocircuito tra fenotesto e genotesto: le opere da cui si effettuano i prelievi sono infatti come svuotate del loro genotesto o, meglio, il loro fenotesto viene trasportato in una nuova sequenza che crea un altro genotesto, diverso da quello originale. Non si tratta tanto, o solo, di mettere in discussione l'autorevolezza dei miti o delle opere entrate nel canone, quanto piuttosto di creare nuove interazioni a partire dal già noto.

Se tutti gli espedienti sino ad ora delineati hanno l'effetto di mettere in risalto una scrittura che si interroga su se stessa nell'atto di farsi, esiste però un aspetto più oscuro, a tratti drammatico, che il testo poetico sembra portare alla luce, ossia la difficoltà di scrivere, l'impossibilità persino. Conseguenza diretta dell'assenza di una visione totalizzante del mondo – assenza intrinseca alla fenomenologia husserliana – questo tipo di poesia si scontra con l'inadeguatezza degli strumenti linguistici tradizionali: «*Entre réel (expérience ?) et langage, il n'y qu'affrontement, impossible idylle*»³¹⁰. L'atto di scrivere appare a tratti tormentato, certamente pieno di dubbi: «*“pour qu'ailleurs, en même temps” – la formulation peut changer tous ses termes – pour jeter le crochet d'ici à là ou plutôt entre et entre – “jeter entre”, ou plutôt “pour”*»³¹¹. Se le regole del gioco esistono – come pure sembrano suggerire il titolo del già menzionato intervento *Questions*

³⁰⁷ J. Risset, *Jeu*, cit., p. 30. Corsivo nel testo.

³⁰⁸ J. Kristeva, *L'engendrement de la formule* in *Semeiotikê*, cit., p. 332.

³⁰⁹ J. Risset, *Jeu*, cit., p. 58. Corsivo nel testo.

³¹⁰ C. Prigent, *Question d'oroil*, in «*Revue des sciences humaines*», tome LIX, n.188, Octobre-Décembre 1982, p. 139.

³¹¹ J. Risset, *Jeu*, cit., p. 140. Corsivo nel testo.

sur les règles du jeu in *Théorie d'ensemble* nonché la sezione di *Jeu* intitolata «Méthode» – non è detto che conformarvisi sia un'operazione semplice. Proprio perché le regole non sono quelle del racconto tradizionale, scrivere risulta essere una sfida al disordine: «un mot dans un texte, qui se jette en avant, mélange les autres, se mélange en retour, éclipsé dans ce nouveau désordre»³¹². Nel suo essere così profondamente interrogativa, questa narrazione rischia di non dire nulla o, nella migliore delle ipotesi, di non essere fruibile dal lettore.

Tra le immagini che appaiono con maggiore frequenza all'interno di *Jeu*, quella più volte associata all'atto di scrivere è rappresentata da un cerchio (talvolta indicato con «cercle», talvolta con «sphère») di cui appare necessario riaprire i contorni, le linee che lo compongono: «à chaque fois désarmer la paresse, rouvrir le cercle [...] il s'agit d'écrire/tout s'éloigne»³¹³. Significativamente, la soluzione per rompere il cerchio viene individuata nello sguardo: «la tendance du cercle à se clore malgré tout/le regard fixe qui peut fondre la ligne»³¹⁴. Non è un caso che, commentando *Les Métamorphoses du cercle* di Georges Poulet, Risset rimproveri al critico di non aver tenuto conto dell'ultima – e forse più radicale – evoluzione del cerchio, ossia quella segnata dalla sua distruzione: «il momento cioè della rottura della tradizione idealistica occidentale [...] in cui non c'è più totalizzazione possibile, né ritorno alla circolarità obbligata, chiusa, “perfetta”»³¹⁵; circolarità obbligata che, non a caso, il decostruzionismo derridiano aveva già contribuito a mettere in discussione portando così all'effrazione del tradizionale circolo ermeneutico.

Forse è proprio l'immagine della distruzione del cerchio che, fra tutte, meglio sintetizza il discorso fino ad ora condotto su *Jeu*: da un lato, è postulata la necessità di aprire la sfera – e di ricondurla a quelle forme primigenie che sono le linee – mediante la decostruzione della realtà operata attraverso il linguaggio. Un'operazione, questa, che, come si è visto, informa tutta la raccolta. Al tempo stesso, è solo mediante lo sguardo, ossia un *nuovo* sguardo sul mondo (l'*epochè* husserliana) che la scrittura può avere luogo. In altre parole, si tratta di abbandonare la postura enunciativa del racconto tradizionale – postura che appare confortante e da cui si può uscire soltanto a costo di «désarmer la paresse» – e di operare quella rivoluzione dello sguardo che la fenomenologia richiede.

³¹² Ivi, p. 111.

³¹³ Ivi, p. 39.

³¹⁴ Ivi, p. 32.

³¹⁵ J. Risset, *La chiusura del cerchio*, in *L'invenzione e il modello*, cit., p. 202.

1.7. La poesia come sottrazione. *La Traduction commence*

Sono ben sette gli anni che separano la seconda raccolta di poesie, intitolata *La Traduction commence* (1978), dall'esordio di *Jeu*. Come si è visto, nel frattempo Risset continua a scrivere – in maniera tutt'altro che regolare – su «Tel Quel» e, parallelamente, a portare avanti l'attività di traduttrice da e verso il francese. È proprio in questi anni, infatti, che *Dramma* di Sollers sarà pubblicato per Einaudi e che il *Tristano* di Nanni Balestrini arriverà in Francia tramite Seuil. A questi anni risale anche l'importante contributo al volume *Vita del testo*, una raccolta di poesie di Ponge, la cui traduzione venne affidata a Risset sotto la spinta di Giuseppe Ungaretti³¹⁶ e che precederà quella di *Le Parti pris des choses* (1979).

Per comprendere a pieno questo secondo testo poetico, però, è necessario sottolineare l'entrata in scena di un nuovo modello, sicuramente da sempre latente, ma che nei sette anni che separano le due raccolte si fa via via più presente: si tratta di Maurice Scève, al quale il volume del 1971 dal titolo *L'Anagramme du désir* è dedicato.

L'impatto che questo saggio ebbe nell'ambito degli studi sceviani dell'epoca fu alquanto controverso: se alcuni sembrarono apprezzare la novità dello studio, altri criticarono quella che poteva apparire come una tesi arbitraria³¹⁷. Senza volerne giudicare la validità, quel che interessa la nostra analisi è l'approccio adottato dall'autrice nell'accostarsi ad un'opera della lirica cinquecentesca: in maniera piuttosto sorprendente, le poesie sono lette alla luce della pratica testuale di *Tel Quel*, in un incontro tra la *Délie* e lo strutturalismo dove il significante è messo in primo piano, tanto che l'anagramma, da intendersi in termini saussuriani, diventa appunto la chiave di lettura per l'interpretazione della poesia di Scève. Le teorie di Saussure qui evocate da Risset

³¹⁶ Cfr. F. Laurenti, *Tradurre l'Europa in Tradurre l'Europa. Jacqueline Risset da Tel Quel ai Novissimi a Dante a Machiavelli*, Roma, Artemide, 2017, p. 42.

³¹⁷ Cfr. Giudici, Enzo, *L'anagramme du désir. Essai sur la Délie de Maurice Scève by Jacqueline Risset*, in «Bibliothèque d'humanisme et renaissance» t. 35, n. 3, 1973, pp. 592-595. In questa recensione Giudici non risparmia critiche molto dure che prendono palesemente di mira lo strutturalismo in generale: «La marée montante du structuralisme ou des méthodes se rattachant plus ou moins à cette nouvelle critique ne pouvait manquer d'envahir le domaine de l'École lyonnaise, qui paraît être, depuis longtemps, le champ d'essai des débutants» (p. 592); «Elle [Risset] possède, d'ailleurs, toutes les qualités nécessaires pour revenir sur ses pas et se consacrer à une critique sérieuse et à des recherches scientifiques (p. 595). Va comunque sottolineato che il lavoro di Risset si colloca in un'epoca in cui questo tipo di analisi testuale era ancora in auge. È interessante notare come, già nel 1967, a proposito del suo *Huître*, Ponge avesse affermato che la ripetizione nel testo di parole come «blanchâtre», «verdâtre», «opiniâtre» era probabilmente dovuta (in maniera non casuale ma nemmeno totalmente volontaria) al fatto che «huître» possieda un accento circonflesso sulla vocale e che presenti le sillabe 't', 'r' ed 'e', proprio come gli aggettivi ricorrenti sopra menzionati. Cfr. F. Ponge, *Entretiens avec Philippe Sollers*, cit., p. 111.

riguardano un aspetto del pensiero del linguista meno conosciuto rispetto al *Cours de linguistique générale* nel quale, come è noto, è la linearità della lingua scritta ad essere maggiormente posta in rilievo. Viceversa – e questo soprattutto sotto la spinta di Jean Starobinski, che per primo ne comprese il potenziale rivoluzionario – il Saussure amato da *Tel Quel* è quello degli inediti *Cahiers des anagrammes* nei quali, analizzando gli inni sacri latini, il linguista aveva constatato la presenza ripetuta di alcuni schemi sillabici che sembravano generare dei nomi nascosti. Accanto al significato principale, pertanto, se ne generava un secondo di natura non razionale, in cui, per la prima volta, il segno non era arbitrario. Da un punto di vista scientifico, questa intuizione si traduceva in un ribaltamento dell'originale formula saussuriana della linearità del segno per cui, da un'immagine acustica (significante), il concetto (significato) può svilupparsi soltanto nel tempo, un significato alla volta, secondo quel che permette la natura uditiva del significante³¹⁸. Quel che la lettura degli *Anagrammes* sembrava suggerire, pertanto, era che, a partire da un medesimo significante, possono generarsi diversi significati, i quali si sovrappongono a quello lineare attraverso una percezione che avviene in maniera simultanea.

In maniera del tutto analoga, Risset sembra rilevare nei versi di Scève un'alternanza costante tra le vocali “i” ed “é”, alternanza che potrebbe suggerire un camuffamento, nient'affatto casuale, del termine stesso “*délie*”. La poesia sceviana si muoverebbe così in quello che Kristeva definisce un «système de connexions multiples qu'on pourrait décrire comme une structure de réseaux paragrammatiques»³¹⁹. Lontano dall'essere associato a un unico significato, il significante diventa strumento per creare diverse possibili combinazioni formali di senso. *Délie* diverrebbe di fatto ascrivibile a un'ulteriore corrente di pensiero, quella «mimologica» e, dunque, alla possibilità di riconoscere un valore espressivo nei fonemi, come accade con la “i” e la “é” dei versi sceviani³²⁰.

³¹⁸ Su questo punto vedi R. Runyon, *The Errors of Desire*, «Diacritics», vol. 4, n. 3, Autumn 1974, pp. 9-14. Cfr. anche la stessa Risset, *L'Anagramme du désir: essai sur la Délie de Maurice Scève*, Bulzoni, Roma 1971, p. 125. Per quanto riguarda l'analisi più prettamente linguistica si rimanda a J. Kristeva, *Le sujet en linguistique*, in *Polylogue*, cit., p. 303 e a J. Starobinski, *Les Mots sous les mots. Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.

³¹⁹ J. Kristeva, *Pour une sémiologie des paragrammes*, in *Semiotikê. Recherches pour une sémanalyse*, cit., p. 132.

³²⁰ Cfr. G. Genette, *Mimologiques*, Paris, Seuil, 1999, p. 39.

Non sorprende che, secondo l'analisi di Risset, Scève sia da considerarsi estremamente moderno in quanto la sua scrittura lascia che il testo appaia «pleinement pour ce qu'il est, le lieu génétique de la langue³²¹». A partire da questa formulazione dagli inequivocabili echi telqueliani, Risset opera un ardito accostamento tra i versi di *Délie* e l'uso del linguaggio da parte di Mallarmé che, come ricorda Genette, è incentrato sulla «valorisation du mot»³²². Come per Scève, «le mot est convergence de toutes ses virtualités: pluralité de sens, étymologie, son et forme des lettres, “éléments” constitutifs (mots à l'intérieur d'autres mots, échos et valeurs harmoniques etc.)»³²³.

Questo breve esame della prospettiva adottata per l'analisi di *Délie* appare utile all'approccio critico di *La Traduction commence*: per certi versi è come se, nel leggere un poema cinquecentesco, Risset avesse adottato le lenti del suo stesso modo di fare poesia fornendo, così, un utile strumento interpretativo dei versi di quegli anni.

Testo atipico – come tutti quelli scritti sotto l'influenza di *Tel Quel – La Traduction commence* venne pubblicato da Christian Bourgois nell'allora giovane collezione «première livraison» diretta da Mathieu Bénézet e Philippe Lacoue-Labarthe. Potendo vantare una serie di titoli “scomodi” – tra i quali *Histoire de la merde* di Dominique Laporte e *Misère de la littérature* di Maurice Blanchot – i due direttori si gloriavano di aderire al solo imperativo di pubblicare «des livres, sans sacrifier à un genre, quel qu'il soit [...]. Nul manifeste, là, mais juste un soupçon: il est vraisemblable que nous sommes fous de la littérature»³²⁴. Un programma, questo, che ben si adatta ad un testo come quello di Risset in cui, non diversamente da *Jeu*, la poesia si fonde con la prosa, la finzione incontra frammenti di storia.

Sebbene il volume non abbia riscontrato un grande successo in Francia³²⁵, è singolare notare come negli Stati Uniti diverse riviste dapprima, ed editori dappoi, si siano interessati a questo lavoro, infine tradotto nel 1996 da Jennifer Moxley per la casa editrice

³²¹ J. Risset, *L'Anagramme du désir: essai sur la Délie de Maurice Scève*, cit., p. 18.

³²² G. Genette, *Mimologiques*, cit., p. 295. L'analisi genettiana del Mallarmé di *Les Mots anglais* mostra bene quanto possa essere legittimo il collegamento operato da Risset tra quest'ultimo e Scève.

³²³ J. Risset, *L'Anagramme du désir: essai sur la Délie de Maurice Scève*, cit., p. 123. È interessante notare come, nella bibliografia di questo saggio, sia presente un volume di R. G. Cohn su Mallarmé, segno evidente di una lettura incrociata dei due autori.

³²⁴ M. Bénézet, P. Lacoue-Labarthe, *Collection première livraison*, in J. Risset, *La traduction commence*, Paris, Christian Bourgois, 1978. Corsivo nel testo.

³²⁵ La consultazione degli archivi Imec conferma la quasi totale assenza di articoli critici da parte della stampa francese. Per giunta, nel dossier *Christian Bourgois*, BRG 19.12, si può leggere una lettera a Jacqueline Risset da parte del direttore finanziario della casa editrice con cui quest'ultimo comunicava all'autrice che non le sarebbe spettato alcun rimborso dei diritti d'autore in quanto le copie vendute non erano state sufficienti a coprire la somma versata come anticipo.

Burning Deck³²⁶. Visto l'ampio lasso temporale che separa l'uscita del libro dalla traduzione americana, appare lecito pensare che la riscoperta di queste poesie possa essere legata all'ondata di fervore strutturalista che coinvolse molte delle università statunitensi a partire dalla metà degli anni '80 e che culminò con una speciale ammirazione per *Tel Quel* e, soprattutto, per la figura di Julia Kristeva che ben si prestava all'applicazione degli allora recenti *gender studies*.

Il nucleo centrale della narrazione, esposto, seppur ellitticamente, nella parte intitolata *Corpus {Histoire}*, è quello del mito di Diana e Atteone, secondo il quale il giovane, sorpreso a spiare la dea che si faceva il bagno in una grotta, venne trasformato per punizione in un cervo. Ammesso che un racconto ci sia, che sia possibile discernere un filo conduttore tra i diversi componimenti, resta il fatto che «dès le début de sa lecture, le lecteur ne saurait manquer d'être déçu, frustré dans son attente de lecture poétique : les repères sont des pièges pour la lecture 'simple'»³²⁷. In effetti, di «repères» ce ne sono ben pochi: se le poesie sono provviste di un titolo, là dove non si tratta di citazioni da altre opere – come per il testo che chiude la raccolta, *O miei dolci animali* – spesso il lettore è confrontato unicamente con delle sigle che è chiamato a decifrare, come nel caso di *YK 61*, *M.S. 1544* o di *M.P. 1908*. In questo senso, la scelta di intitolare il volume *La Traduction commence* appare ancora più decettiva e, al tempo stesso in linea con la nozione derridiana di letteratura come atto «incoativo» o come «defaillance organisatrice du telos»³²⁸: il titolo postula che una traduzione sta cominciando, ma traduzione di cosa?

Prima di tutto la traduzione appare come il passo che il lettore deve compiere al fine di poter entrare nel testo. Vera e propria operazione di traghettamento, l'appropriazione dei versi necessita di una riflessione, di una partecipazione più che attenta da parte del fruitore. È così che, accedendo ancora una volta a una dimensione ludica, si comprende che la sigla «YK 61» indica lo Yi King, un manuale di divinazione cinese, «M.S. 1544» sta per Maurice Scève, mentre quella «M.P. 1908» è formata dalle iniziali di Marcel Proust e del suo celebre *Carnet de 1908*. In questa raccolta più che in altre, i titoli scelti

³²⁶ J. Risset, *The translation begins*, trad. J. Moxley, Providence, Burning Deck, 1996. Stando ad una lettera trovata nel dossier *Christian Bourgois*, *BRG 19.12*, sembrerebbe che anche la casa editrice italiana La Salamandra avesse chiesto le opzioni per un'eventuale traduzione ma, per qualche motivo, al progetto non venne dato seguito.

³²⁷ O. Renault, *Inadmissibilité de la poésie ?* in P. Ffrench, P. Forest (sous la direction de), *De Tel Quel à l'Infini : l'avant-garde et après ? Colloques de Londres et de Paris mars 1995*, Nantes, Pleins Feux, 2000, p. 137.

³²⁸ Cfr. J. Derrida, *Hors livre*, in *La Dissémination*, cit., p. 13.

da Risset rispondono dunque alla categoria proposta da Genette di «titres thématiques», ossia aventi la funzione, come nel caso dell'*Ulysses* di Joyce, di vera e propria chiave di decifrazione di un testo che, senza questa indicazione, potrebbe essere letto in tutt'altro modo³²⁹.

Eppure, anche dopo aver partecipato al gioco e aver risolto l'enigma, il senso del testo rimane oscuro, come se non esistesse correlazione alcuna tra l'indicazione fornita dal titolo e la poesia che effettivamente lo segue. Si potrebbe anzi affermare che la scelta di ridurre Scève e Proust a delle sigle fa scaturire una doppia conseguenza: da un lato, la dimensione autoriale appare completamente cancellata, l'aura sacrale che, per alcuni, accompagna la firma di chi scrive viene qui ridotta ad una strizzata d'occhio; dall'altro lato, però, l'indicazione temporale colloca i due autori in un momento biograficamente preciso della loro vita, ossia nell'anno della pubblicazione di *Délie* per l'uno, e nei primi passi verso la costruzione dell'architettura della *Recherche* per l'altro³³⁰. Il risultato è che i due titoli, pur non arrivando a "dare un senso" alla poesia, si comportano come una sorta di reagente chimico che crea nuovi impulsi alla lettura del testo: l'insistenza sul campo semantico della vista in *M.S. 1544* («regard», ripetuto due volte in posizione di rimante, «tu vois», «que voir», «oeil»³³¹) evoca il legame tra *délie* et *desir* che scandisce l'opera di Scève mentre, in *M.P. 1908*, termini come «Venise», «peinture» o, addirittura, versi ellittici quali «elle mon livre» o «rêves érotiques avec / sujet rétroactif»³³² sembrano dialogare direttamente col titolo che, in qualche modo, orienta la lettura.

I due testi appena citati costituiscono, peraltro, un buon esempio di come la raccolta sembra essere stata costruita. Come si è visto in precedenza, Risset aveva visto nell'opera di Scève un «travail de la langue» che si articola, oltre che in associazioni semantiche e fonetiche, in una «ressemblance infinie», in un'operazione di «stratification et de retournement» che coinvolge la sfera significante³³³. Ebbene, questo stesso procedimento è direttamente osservabile nelle poesie che compongono *La Traduction commence*, in cui il lavoro sulla lingua diventa vero e proprio motivo propulsore, tanto che, come suggerisce

³²⁹ Cfr. G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, pp. 85-89.

³³⁰ Cfr. l'*Introduction* di P. Kolb a M. Proust, *Le Carnet de 1908*, Paris, Gallimard, 1976, pp. 7-29.

³³¹ J. Risset, *M.S. 1544*, in *La Traduction commence*, cit., p. 91.

³³² Ivi, *M. P. 1908*, pp. 91-92.

³³³ J. Risset, *L'Anagramme du désir: essai sur la Délie de Maurice Scève*, cit., p. 121.

Joseph Guglielmi³³⁴, la lingua passa dall'essere mero strumento comunicativo a personaggio a tutto tondo, decidendo dell'andamento stesso dei versi:

trame : se retourne
fil : se casse³³⁵

Dietro l'apparente semplicità di questa dilogia, si cela un'interrogazione semantica piuttosto raffinata: la trama e il filo, legati insieme da un primo livello concreto che appartiene all'ambito tessile, sono ugualmente accostabili sul piano figurato della letteratura, come ben dimostra l'uso corrente di espressioni quali “la trama di un libro”, “il filo del discorso” e così via. I verbi che l'autrice sceglie di accostare appaiono dotati della stessa polisemia: potendo “reagire” con entrambi i sostantivi, essi sono in grado di creare, a seconda delle combinazioni, dei significati più o meno metaforici (fil / se retourne, oppure trame / se casse).

Forse ancora più esplicito è un passo tratto da *La petite marque sur l'estomac*, la sola delle poesie di questa raccolta, insieme a *Notes- Fin de l'aventure*³³⁶ ad essere apparsa su «Tel Quel». Qui, le sole protagoniste dell'azione – ammesso che di azione si possa parlare – sono le lettere “j” e “m”:

de côté le paysage de grotte
couvre un peu quelques dessins –
ou lettres –
où est le j ? [...]
honte et en même temps
multiplication des m [...]³³⁷.

Si tratta, peraltro, delle medesime lettere che, in maniera più o meno regolare, sono ripetute in altri componimenti, costituendo una sorta di *fil rouge* che attraversa la raccolta. Nel tentativo di decifrare il significato di queste due sillabe (la “j” potrebbe stare ad indicare il nome dell'autrice? Oppure potrebbe trattarsi dell'indicazione del “je” di prima persona?) ci si chiede se una simile operazione abbia senso: non è forse una prerogativa di *Tel Quel* quella di dare vita ad una letteratura in cui il significante rivesta il ruolo

³³⁴ J. Guglielmi, *Une nouvelle collection démarre chez Christian Bourgois*, in « France Nouvelle » n. 1965, 8 mai 1978, p. 36.

³³⁵ J. Risset, *Éclate*, in *La Traduction commence*, cit., p. 39.

³³⁶ La prima venne pubblicata su «Tel Quel» n. 70, été 1977. La seconda, ripresa con il titolo di *Forme et événement I*, in «Tel Quel» n. 44, hiver 1971.

³³⁷ J. Risset, *La petite marque sur l'estomac*, in *La Traduction commence*, cit., p. 74.

centrale? Come spiega Denis Roche, attraverso una definizione della sua poetica che ben si applica anche a Risset e che molto deve alle teorie di Pierce riguardanti la «fuga degli interpretanti»:

L'ensemble de la narration qui se donne comme étant poétique peut à la limite n'être considéré que comme un enchaînement de signifiants où le signifié serait évacué. Il n'y aurait plus qu'un enchaînement de signifiants où joueraient comme signifiants des enchaînements de mots ou de métaphores, ou même des ensembles disjoints métriques³³⁸.

D'altronde, se è vero che Risset aveva riscontrato in Scève un uso massiccio dei cosiddetti «mots vides»³³⁹, la medesima inclinazione è osservabile, forse anche in maniera più evidente, in *La Traduction commence*. Gli esempi sono infiniti, al punto che si potrebbe persino affermare che la gran parte dei versi sono, effettivamente, costituiti da sequenze di deittici. Si registra così una vera e propria disgiunzione tra soggetti e predicati di influenza lacaniana:

je ne –
que tu –

– que veut dire ceci, que je te
que nous nous³⁴⁰

Come spiega Risset, si tratta di un processo «généralement invisible ou partiellement éludé dans la poésie, qui forme ce que Lacan appelle l'anticipation du signifiant – par effet duquel une phrase interrompue avant le terme significatif crée néanmoins, et impose, un sens»³⁴¹. E, in effetti, l'utilizzo dei «mots vides» non impedisce che una qualche forma di paesaggio narrativo, sotto forma di immagini frammentate, venga presentata al lettore. I versi sopra citati, ad esempio, tratti da una poesia intitolata *Pasiphaé*, si collocano in un insieme che, non diversamente dagli altri due componimenti su Proust e Scève, può essere decrittato solo attraverso queste «greffes» disseminate nel testo³⁴². Così, prendendo come chiave interpretativa il mito di Pasifae, appare possibile leggere l'intera poesia alla luce dell'abominio commesso dalla moglie di Minosse la quale, invaghitasi di un toro, si fece

³³⁸ J. Ristat, *Entretiens avec Denis Roche*, in *Qui sont les contemporains*, cit., p. 226.

³³⁹ J. Risset, *L'Anagramme du désir: essai sur la Délie de Maurice Scève*, cit., p. 12.

³⁴⁰ J. Risset, *Pasiphaé*, in *La Traduction commence*, cit., p. 65.

³⁴¹ J. Risset, *L'Anagramme du désir: essai sur la Délie de Maurice Scève*, cit., p. 12.

³⁴² Sul concetto di «greffe» cfr. J. Derrida, *Hors livre* in *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 17, *passim*.

fabbricare un marchingegno atto a permetterle di accoppiarsi con l'animale, animale da cui, come è noto, sarebbe nato il Minotauro. Delle suggestioni che si trovano nel testo, quali, ad esempio, «“Vous allez trop loin”, dit Freud à Freud»³⁴³, «courant vers l'étang, / vers le crime»³⁴⁴ o ancora «Oui et non à l'intérieur des organes»³⁴⁵, sembrano orientare la narrazione in questo senso dando origine a una sorta di palinsesto raciniano.

Quel che appare in maniera piuttosto evidente, quindi, è che un secondo aspetto della traduzione a cui si fa riferimento nel titolo consiste in una forte componente intertestuale in cui, però, le fonti esterne vengono, se non proprio nascoste, almeno rese in maniera ellittica attraverso un'operazione di disseminazione di stampo derridiano. In altre parole, l'operazione di scrittura sembra procedere per sottrazione piuttosto che, come in genere avviene, per addizione.

In questo senso, i deittici, gli spazi bianchi o i trattini, che marcano una visibile interruzione della frase, operano come simulacri di porzioni di significato mancanti e, al tempo stesso, come tracce di questa stessa assenza: insomma, vi è qualcosa che visibilmente è stato rimosso ma il processo di rimozione non è nascosto, quanto piuttosto enfatizzato. Si tratta di quel che Risset definirà, in un'intervista con Christian Prigent, «l'absence de métalangage», ossia «ni surplomb, ni Référence: des fictions, des passages, des traductions (la traduction commence) – à partir de ce moment-là ce qu'on écrit peut s'appeler poésie, relever de la poésie, si la poésie est précisément ce champ [...] qui parle au nom d'une mobilité, non d'un principe»³⁴⁶.

Nella raccolta, un verso in particolare sembra porsi ad emblema di questo modo di fare poesia, sia per la sua costruzione ellittica che per la carica intertestuale: si tratta del bisillabo «si tu»³⁴⁷, la cui origine sarebbe evidentemente di difficile reperimento se non fosse per un indizio che, ancora una volta, è rintracciabile in *L'Anagramme du désir*: «C'est dans cette direction que se meut l'exploration de Mallarmé, lorsqu'il propose l'exemple du SI TU, “incitation grammaticale”, semblable à “deux doigts qui simulent en pinçant la robe de gaze une impatience de plume vers l'Idée”»³⁴⁸. «SI TU» diviene così, derridianamente, emblema del momento incoativo eletto a fondamento dell'atto di

³⁴³ J. Risset, *Pasiphaé*, in *La Traduction commence*, cit., p. 65.

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ *Ivi*, p. 70.

³⁴⁶ J. Risset, Ch. Prigent, *Jeu, «poésie», Dante*, in «TXT» n. 14, automne 1982, p. 55.

³⁴⁷ Questo verso si trova in diversi momenti della poesia *Vide* in J. Risset, *La Traduction commence*, cit., pp. 49-60.

³⁴⁸ J. Risset, *L'Anagramme du désir: essai sur la Délie de Maurice Scève*, cit., p. 13.

scrittura come, d'altronde, il titolo stesso *La Traduction commence* aveva già annunciato. Come si è detto, Risset non cessa, durante tutta l'esplorazione della *Délie*, di accostare Scève e Mallarmé: in questo caso, l'oggetto del paragone è il già menzionato uso dei «mots vides», uso che, effettivamente, non potrebbe essere meglio esemplificato dal «si tu» mallarmeano; si tratta, lacanianamente, di «bouts de phrases»³⁴⁹ simili a quelle che, per Barthes, costituiscono il linguaggio dell'innamorato³⁵⁰. Quel che accade nella poesia di Risset, dunque, è che tutto il testo sembra disporsi attorno a queste due parole o, ancor meglio, essere da queste generato: l'alternanza tra maiuscolo e minuscolo, tra corsivo e tondo, il moltiplicarsi degli spazi bianchi, tutto rimanda al *Coup de dés* attraverso un processo di appropriazione che va ben al di là della pratica citazionale. I confini tra le parole di chi cita e di chi è citato sono completamente cancellati, quel che viene fuori è dunque un nuovo testo in cui gli echi mallarmeani sono fluidamente assemblati in una nuova architettura poetica:

rien ne peut avoir lieu
qui ne soit le regard³⁵¹

In questo quadro, non è irrilevante soffermarsi sull'uso della «ponctuation noire» all'interno dei testi e, nello specifico, nel frequente impiego della parentesi. Se, in alcuni casi, essa sembra porsi come istanza moltiplicatrice delle voci narranti (e, dunque, segno di un discorso diretto seppur non sempre introdotto dalle virgolette)³⁵², nella gran parte delle occorrenze è invece «l'irruzione di un'istanza critica nel discorso poetico e narrativo»³⁵³ a essere in gioco:

– commence directement à l'intérieur de l'histoire
(c'est la lutte contre la déperdition)
(elle commence là – après elle verra...³⁵⁴)

– non pas un point précis (on pourrait dire, naturellement :
En taxi, entre telle et telle rue ou place,
entre telle et telle heure de la nuit, ou fin du jour, etc...) ³⁵⁵

³⁴⁹ J. Lacan, *Séminaire V. Les formations de l'inconscient*, Paris, Seuil, 1998, p. 204

³⁵⁰ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, pp. 183.

³⁵¹ J. Risset, *Vide*, cit., p. 49.

³⁵² Su questo uso della parentesi si veda S. Pétilion-Boucheron, *Parenthèse et tiret double : pour une polyphonie mouvante*, in «L'Information grammaticale» n. 102, 2004, pp. 46-50.

³⁵³ M. Landi, *Una cattiva infinità. Parentesi e parabasi nella modernità francese*, cit., p. 76.

³⁵⁴ J. Risset, *Fiction*, cit., p. 11.

³⁵⁵ J. Risset, *Notes – fin de l'aventure*, in *La Traduction commence*, cit., p. 27.

La punteggiatura concorre qui a esibire i mezzi di costruzione del discorso poetico, quella componente abitualmente *refoulée* dall'opera finita. Nei termini di Michela Landi, la parentesi «denuncia [...] uno stato permanente di crisi del senso; una *doxa* di cui lo scrittore si fa interprete attraverso la rilettura, l'autocorrezione, la negoziazione»; crisi del senso che in Risset diventa, lo è visto, interrogazione sul linguaggio e sui suoi costituenti primari³⁵⁶.

Significativamente, tutti i processi di scrittura sino ad ora delineati sembrano convergere nel testo che chiude la raccolta o che, per meglio dire, sembra costituirne un'apertura, suggerendo la possibilità di una lettura circolare del volume. Questo ultimo componimento, intitolato *O miei dolci animali*³⁵⁷, presenta una struttura alquanto ricercata, tanto dal punto di vista compositivo che concettuale, al punto tale che, con esso, si accede ad una terza accezione – questa volta non metaforica – del termine “traduzione” contenuto nel titolo.

Dal punto di vista tipografico, il testo si distingue dagli altri – più ariosi, frammentati dai lunghi intervalli di bianco – per la compattezza: estendendosi in una sola pagina, divisa a metà da una linea orizzontale e ulteriormente scandita in quattro parti, ciascuna delle quali è segnalata da un numero, il testo è composto da una fitta serie di citazioni tratte, come precisa l'autrice stessa, da Lucrezio, Petrarca, Joyce e Leopardi, e disposte verticalmente, come a formare i versi di una poesia. Nella prima sezione sono riportati gli originali in italiano e in latino³⁵⁸ mentre, nella seconda, si trova la versione francese, presumibilmente ad opera dell'autrice. Se la quasi totalità delle citazioni è effettivamente messa in corrispondenza dell'autore di riferimento, sei versi sfuggono a questa logica, risultando non attribuiti.

A questa prima operazione di traduzione se ne aggiunge un'altra, questa volta puramente concettuale, messa in atto nella terza e nella quarta sezione: dopo aver arbitrariamente fuso, sempre in una forma ordinata che potrebbe ricordare quella di una

³⁵⁶ In linea con la tesi anticipata nell'Introduzione e discussa nel capitolo 2 di una svolta della poesia di Risset in concomitanza con la scoperta di Dante, vale la pena di anticipare che nelle due raccolte successive a *La Traduction commence* (vale a dire *Sept passages de la vie d'une femme* e *L'Amour de loin*) l'uso della parentesi è significativamente ridotto (addirittura assente in *L'Amour de loin*) proprio perché la «crisi del senso» di cui la parentesi si fa espressione non è più al centro delle preoccupazioni rissettiane.

³⁵⁷ In un'intervista del 2009 Risset dichiara che «O miei dolci animali» è probabilmente una citazione della quale, però, non aveva mai ritrovato l'autore. Non è quindi da escludere che il verso rimandi all'omonimo titolo della poesia di Salvatore Quasimodo pubblicata nella raccolta *Giorno dopo giorno* (Milano, Mondadori, 1947). Cfr. J. C. Stout, *L'Énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes françaises*, cit., p. 266

³⁵⁸ Nel caso di Joyce gli estratti sono in italiano anche nel testo fonte.

strofa, l'originale e la traduzione (sezione 3), creando così un'alternanza tra il latino e il francese, Risset lascia l'ultima parte in bianco, con la sola indicazione del numero 4 ben in vista. A completare quest'ultimo blocco, delle frecce si stagliano sullo spazio vuoto, la punta rivolta verso i margini della pagina.

Data la ricchezza concettuale di questo testo, diverse chiavi di lettura appaiono possibili. Prima di tutto, la sequenzialità data dalla disposizione della pagina e, soprattutto, dalla progressione numerica, suggerisce un'evoluzione che si articola nelle quattro fasi sopra delineate, in cui il punto di partenza è la trascrizione delle citazioni e il punto di arrivo è lo spazio bianco. In tal senso, la traduzione appare come una fase intermedia, un'operazione di appropriazione del testo letterario che in nulla si avvicina all'aspetto funzionale di trasposizione di significati da una lingua all'altra. La scrittura di Risset appare più simile a un *pastiche* proustiano che non ad una reale operazione di deciframento linguistico. Le frecce, similmente a quanto avveniva in *Poésie et Prose* (cfr. 1.5) possono essere lette come strumenti tipografici volti a mettere in discussione l'univocità del processo di referenzialità aprendo invece, nell'ottica kristeviana, verso la dimensione «paragrammatica» che ogni testo poetico sottende³⁵⁹.

Questa impressione è confermata dalla terza sezione nella quale, come si è visto, la lingua di partenza e quella di arrivo si mescolano dando vita ad un altro testo che, pur non potendo essere considerato come totalmente indipendente rispetto ai primi due, non ne costituisce nemmeno la sintesi: una sorta di *tierce forme* barthesiana, dunque³⁶⁰. In effetti, pur possedendo degli elementi in comune, ciascuna sezione vede la nascita di una nuova poesia che, a rigore, potrebbe essere letta indipendentemente dalle altre. Questo appare tanto più vero se si considera che, nella terza parte, i riferimenti bibliografici spariscono del tutto, lasciando che la trasformazione delle citazioni in versi venga portata a compimento attraverso la cancellazione del nome dell'autore. Gesto, questo, che potrebbe forse possedere un carattere polemico e che, senza alcun dubbio, si pone come una strizzata d'occhio al gruppo di *Tel Quel* che della proclamazione della morte dell'autore, di Blanchot prima e di Barthes poi, aveva fatto il proprio cavallo di battaglia. D'altronde,

³⁵⁹ La seguente definizione di Kristeva sembra applicarsi perfettamente alla concezione rissettiana della poesia espressa in questo testo: «Cette conception "paragrammatique" (le mot « paragramme » est employé par Saussure) du langage poétique implique 3 thèses majeures : A. Le langage poétique est la seule infinité du code. B. Le texte littéraire est un double : écriture-lecture. C. Le texte littéraire est un réseau de connexions». Cfr. J. Kristeva, *Pour une sémiologie des paragrammes*, in *Semeiotikê*, cit., p. 175.

³⁶⁰ R. Barthes, «*Longtemps je me suis couché de bonne heure*», in *Essais Critiques IV, Le Bruissement de la langue*, cit., p. 317.

come per molte delle produzioni del movimento – basti pensare ai volumi di Sollers – la citazione viene privata di quel carattere solenne di cui la letteratura tradizionale è solita dotarla: il testo è prelevato da un’opera, manipolato, inserito nella nuova senza precauzione alcuna, come si è visto anche per *Jeu*. Significativamente, e in accordo con la prospettiva secondo la quale la citazione non è più un *exemplum*, quel che Risset estrapola dagli autori in questione è molto lontano dall’essere riconoscibile e men che mai emblematico delle opere da cui i testi sono tratti. Un esempio per tutti è il verso di Lucrezio «videt/vestigia risus»³⁶¹ tratto dal *De rerum natura*: senza l’indicazione bibliografica, e malgrado l’utilizzo del latino che, se non altro, restringe il campo di indagine, risalire all’autore sarebbe quanto meno complicato. Similmente la citazione di Leopardi, «or poserai/mio cor»³⁶², sebbene maggiormente riconoscibile (si tratta, in effetti, dell’incipit di *A se stesso*), appare monca, in quanto la porzione di testo mancante non è segnalata, con l’effetto di rendere meno solenne l’inizio del canto. Non solo, ma i versi citati sono così posti a dialogare tra di loro in maniera impreveduta, attraverso una continuità che una lettura tradizionale renderebbe impossibile: è quanto Beckett, con una definizione che Risset fa sua, chiama «l’espace d’entre les langues», una terra di confine in cui regna il gioco, l’esperienza inedita:

À ce moment-là, il me semblait qu’en effet, ces écrivains (Pétrarque, Lucrèce, Leopardi, Joyce) qui ont tous touché des points essentiels dans l’expérience poétique et dans leur propre langue, pouvaient se rencontrer dans ces bribes de langage dans la mesure où tous captaient une sorte d’énergie, de force magnétique, qui pouvait se communiquer d’une autre façon. En les faisant circuler d’une langue à l’autre, j’avais l’impression que cette énergie se redistribuait, se remodelait de façon différente, et que c’était une autre possibilité de faire jouer ces fragments les uns par rapport aux autres»³⁶³.

I «dolci animali» del titolo, pertanto, non sono altro che gli autori stessi chiamati a raccolta dal testo «qui jouent sur une sorte de prairie imaginaire. Ils jouent librement, sous un regard attentif, mais distant»³⁶⁴, sguardo che è quello dell’autrice stessa che li sorveglia e registra le loro mosse.

In questo quadro, non bisogna dimenticare i sei versi lasciati senza nome d’autore e inseriti qua e là tra quelli citati. Fatta eccezione per «o miei dolci animali», tratto

³⁶¹ J. Risset, *O miei dolci animali*, in *La Traduction commence*, cit., p. 95.

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ J. C. Stout, *L’Énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes françaises*, cit., p. 266.

³⁶⁴ *Ibid.*

dall'omonima poesia di Salvatore Quasimodo, i restanti sono costituiti da brevi sintagmi che rendono difficile l'identificazione. L'ipotesi più plausibile sembra essere quella per cui si tratterebbe di elementi aggiunti da Risset e, pertanto, volutamente privi di riferimenti bibliografici. Sarebbe sbagliato, tuttavia, leggere questi sintagmi come meri punti di raccordo tra una citazione e l'altra: inseriti in un contesto in cui, come si è detto, ogni elemento viene chiamato a porsi come costituente di una poesia, essi diventano veri e propri versi, non meno importanti degli estratti illustri.

Dapprima la sequenza citazionale, poi la traduzione e il *pastiche* e, infine, lo spazio bianco. La quarta ed ultima sezione rompe con le precedenti, non fosse altro che per le scelte tipografiche e, più precisamente, per l'assenza di testo che la domina. Si tratta, come si è visto in precedenza, di un bianco che ricorre in tutta la poesia di Risset e che, in una qualche misura, ne costituisce un tratto essenziale e, al tempo stesso, comune a molti poeti, da Mallarmé in poi. Siamo in presenza di quell'operazione di sottrazione i cui numerosi esempi sono visibili in tutta la raccolta: dopo essersi nutrita dei testi fonte, la scrittura si fa ellittica, senza che questo comporti, però, un abbandono totale del luogo di partenza.

Una nuova sfumatura sembra allora imporsi, suggerita in particolare dalla presenza delle frecce che puntano proprio verso lo spazio vuoto: un'altra poesia è ancora da scrivere, l'operazione di traduzione deve culminare in un processo di creazione che darà origine ad un nuovo testo. Come ben vide Barthes, il testo diventa «un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle: le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture [...][l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel ; son seul pouvoir est de mêler les écritures»³⁶⁵. È evidente come la concezione di una poesia "ispirata", alimentata dalla spontaneità del genio letterario, venga qui spazzata via in favore di una più lucida disamina di quello che è il reale *enjeu* del testo poetico.

Ciò su cui sembra insistere Risset, dunque, è che l'ultima fase di creazione non può in alcun modo essere distaccata da quelle di lettura, appropriazione e traduzione: al contrario, senza le precedenti, essa resterebbe una mera pagina bianca, e in questo caso, realmente, uno spazio vuoto.

³⁶⁵ R. Barthes, *La Mort de l'auteur*, in *Essais critiques IV. Le Bruissement de la langue*, cit., p. 65.

CAPITOLO 2

«Traduzione e memoria poetica»: Dante

Non vi è dubbio che la riscoperta di Dante Alighieri abbia costituito una svolta nella vita letteraria di Jacqueline Risset, segnando un allontanamento dalla scrittura testuale di *Tel Quel* e, al tempo stesso, l'affermazione di una poetica diversa, fortemente influenzata da tutto il contesto del dolce stil novo. Non solo, ma fu proprio grazie a questo incontro che ebbe luogo la traduzione della *Divina Commedia* in francese¹, traduzione che per molti versi marcò uno spartiacque rispetto alle versioni fino a quel momento pubblicate.

In questo capitolo, dopo aver analizzato una raccolta che si pone a metà strada tra il lascito di *Tel Quel* e l'attenzione a un diverso tipo di poetica, si cercherà di delineare il contesto degli studi danteschi in Francia per meglio valutare l'impatto che i saggi di Risset (dapprima) e la traduzione (poi) ebbero sul panorama letterario d'oltralpe. La rassegna sulla ricezione di Dante in Francia, che seguirà da vicino quella proposta da Risset al termine di *Dante écrivain*, si rivelerà di primaria importanza in quanto permetterà di prendere in esame con i giusti strumenti analitici le moderne traduzioni della *Commedia*. Nell'operazione di traghettamento da una cultura all'altra, infatti, il Dante francese diventa altro rispetto a quello italiano, caricandosi di implicazioni che il riconoscimento quasi sacrale offerto dalla letteratura nazionale spesso sembra trascurare. In altre parole, non godendo del medesimo prestigio – al tempo stesso linguistico, filosofico e letterario – che in Italia, Dante fu «saccheggiato» da traduttori e scrittori che non esitarono rimodellare il testo, persino a stravolgerlo, finendo per creare qualcosa di diverso che

¹ D. Alighieri, *La Divine Comédie*, Traduction et notes par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1985-1990.

forse non può essere analizzato attraverso le categorie a cui una lunga tradizione filologica, e spesso reverenziale, di studi danteschi ha abituato il lettore italiano.

La scelta di trattare più da vicino le prospettive critiche di alcuni autori che non appartengono strettamente al contesto francese (in particolare Jorge Louis Borges e Osip Mandel'stam), così come quella di soffermarsi su alcuni interpreti pittorici della *Commedia* (Botticelli e Gustave Doré), risponde ad un unico criterio: porsi sulle orme percorse da Risset nel suo cammino verso la scoperta di Dante. A mancare saranno quindi diverse e importanti letture del «poema sacro», come quella di Ezra Pound, di T. S. Eliot, di Charles S. Singleton, di Erich Auerbach, così come la quasi totalità dei commenti provenienti dall'ambito italiano, che non troverebbero qui la loro giusta collocazione.

Parallelamente, poiché questa analisi mira ad esplorare unicamente l'evoluzione della poesia dell'autrice rispetto all'influenza di Dante, il pur fondamentale lavoro di traduzione della *Commedia* non potrà in questa sede essere oggetto di una critica estesa: come si vedrà in seguito, esso resterà comunque una base imprescindibile per la lettura e l'interpretazione delle raccolte rissettiane di questi anni, in particolare per *L'Amour de loin*, in cui il titolo si fa già portatore di un'intera tradizione lirica.

2.1. La svolta poetica: *Sept passages de la vie d'une femme*

Sept passages de la vie d'une femme (1985) costituisce forse il miglior esempio, all'interno della traiettoria evolutiva della poesia di Risset, di quanto, nonostante l'approccio diacronico adottato in questa ricerca, diverse influenze possano convergere contemporaneamente in un unico testo, rendendo così difficile stabilire la priorità dell'una sull'altra. Lautréamont, Roman Jakobson, Jacques Lacan, sono tutti nomi che ricorrono in maniera più o meno esplicita in questa raccolta, costituendone il tessuto connettivo, congiuntamente con il lascito di *Tel Quel*. Ma accanto ad essi appaiono, con insistenza, nuovi riferimenti: a Dante, Hölderlin, Cartesio o Rimbaud. Mentre la traduzione della *Commedia* è in corso (l'*Enfer* sarà pubblicato proprio nel 1985²), la poesia di Risset sembra trasformarsi e assumere dei connotati diversi che troveranno la loro massima espressione, qualche anno dopo, in *L'Amour de loin*³ (cfr. 2.8). Tale discorso appare tanto

² D. Alighieri, *La Divine Comédie. L'Enfer*, traduction et notes par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1985.

³ J. Risset, *L'Amour de loin*, Paris, Flammarion, 1988.

più vero se si considera l'intervallo di sette anni che separa *La Traduction commence* (cfr. 1.7.) e *Sept passages de la vie d'une femme*, intervallo che lascia supporre una lunga gestazione dell'opera con fasi di redazione probabilmente avvenute in momenti diversi⁴. Questo spiegherebbe anche come mai, dopo un'iniziale parte in prosa che ricorda la struttura già utilizzata in *Jeu*, la raccolta si orienti in maniera più decisa verso la poesia, segnando così l'abbandono definitivo, da parte di Risset, di quella commistione tra verso e prosa di ascendenza pongiana che aveva caratterizzato i precedenti lavori.

Il protagonista assoluto di questa raccolta, il cui titolo si rifà al romanzo di Stefan Zweig *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*⁵, è un Io che si fa largo in quella scrittura dai caratteri stenografici che era stata propria della fase di *Tel Quel*: come nelle precedenti poesie, tutto appare filtrato dalla percezione soggettivante, ma per la prima volta entrano in scena ricordi, sequenze di viaggio, piccole unità di racconto che il lettore è in grado di identificare. Certamente, come sottolinea Sollers, «tout est jeu, allusion, ellipse, souvenir privilégié et inexplicé, sensation directe, épanouie, cruelle et n'allant nulle part»⁶, ma la dimensione biografica si fa più intensa, la sperimentazione linguistica lascia il posto a una componente narrativa che il titolo stesso, attraverso l'evocazione del genere dell'autrice («femme») e l'allusione ad una scansione temporale («sept passages de la vie»), sembra annunciare.

Tuttavia, a essere indicato in questi versi è pur sempre un Io che si guarda da fuori: «d'une femme» potrebbe certamente indicare la sfera femminile in generale, così come rimandare a un soggetto indefinito. Tutte le donne oppure nessuna donna: si tratta di un'espressione che finisce per diventare estremamente provocatoria, tanto da mettere in discussione l'adesione ad una presunta politica di “scrittura femminile”⁷: «et vous imaginez vite à quoi Jacqueline Risset refuse de se plier. Précisément, à cette lourde, de plus en plus lourde, définition de 'l'être-femme'»⁸. E, in effetti, la raccolta sembra rifiutare “facili” modelli di adesione, così come non propone un'interrogazione identitaria

⁴ Le prime sette poesie che aprono la raccolta vennero pubblicate, con il titolo di *Sept passages de la vie d'une femme* su «Tel Quel» n. 74, hiver 1977. Ma il viaggio negli Stati Uniti evocato nel volume, così come l'incontro con Dante, sono posteriori: cfr. J. C. Stout, *L'Énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes françaises*, cit., p. 275.

⁵ È la stessa Risset a dichiararlo in un'intervista. Cfr. *Toward a New Poetics. Contemporary Writing in France*, Interviews with an introduction by S. Gavronsky, University of California press, Berkeley, Los Angeles, 1994, p. 137.

⁶ P. Sollers, *Sept mille éclats de sensualité*, «Le Nouvel Observateur», juillet 1985.

⁷ Cfr. J. C. Stout, *L'Énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes françaises*, cit., p. 270: «Je n'aime pas parler de 'l'écriture féminine' en tant que définition».

⁸ P. Sollers, *Sept mille éclats de sensualité*, cit.

di tipo binario (donna/uomo). I versi sono popolati tanto da figure femminili (Indira Gandhi, Gertrude Stein, Héroïse) quanto maschili, e l'identità, assumendo di volta in volta tratti diversi, appare mutevole, vicina in questo alla formulazione di Doubrovsky posta alla base della pratica dell'*autofiction*: «Je suis un être fictif»⁹. Queste alterazioni, peraltro, possono avere luogo anche all'interno di uno stesso componimento, attraverso quel processo di metamorfosi che la scrittura porta con sé: è il caso di *Screen-Memory*, in cui l'inizio è speculare alla fine, salvo un dettaglio che, per l'appunto, modifica radicalmente i connotati identitari:

Assise dans la masse du jardin les branches pressent de toutes part la chaleur enfonce
dans le sable ce qui se prépare est plus grand que tout ce qui arrivé jusqu'ici [...]
Assis par terre dans le sable avec le jardin qui presse tout autour¹⁰

Qui, nello spazio di qualche riga, il soggetto che descrive l'esperienza passa dall'essere donna («assise») all'essere uomo («assis») o, ancora più radicalmente, dall'identità alla non-identità¹¹. «Il ne me semble pas», spiega infatti Risset, «qu'on puisse se définir vingt-quatre heures sur vingt-quatre comme “masculin” ou “féminin”. Il y a aussi un passage, des passages, des traversées incessantes»¹². Questo rifiuto della componente biologica elevata a modello metafisico dell'identità di genere ricorda da vicino l'ambiguità sessuale che investe la narrazione proustiana e annuncia un Io poroso, dall'identità oscillante.

La struttura speculare del passo, con la ripresa invertita degli stessi elementi dell'inizio (il giardino, la sabbia) sembra creare uno spazio immobile, in cui è il soggetto ad essere coinvolto in una transizione che, però, ha luogo solo internamente («tout correspond et communique à l'intérieur de l'ensemble on ne désire pas bouger puisque cela arrive et on en fait partie»¹³, si legge nello stesso testo). Si realizza così un processo simile a quello già sperimentato da Barthes in *Roland Barthes par Roland Barthes*: alla pluralità delle identità chiamate in causa corrisponde un soggetto sottoposto a diffrazione:

Pour la métaphysique classique, il n'y avait aucun inconvénient à « diviser » la personne [...] ; les parties en lutte se réconciliaient dans la fondation d'un sens : le sens de l'Homme. C'est pourquoi lorsque nous parlons aujourd'hui d'un sujet divisé, ce n'est nullement pour reconnaître ses contradictions simples, ses doubles postulats, etc. ; c'est une diffraction qui est visée, un éparpillement dans le jeté

⁹ J. S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, 1989, p. 212.

¹⁰ J. Risset, *Screen Memory*, in *Sept passages de la vie d'une femme*, Paris, Flammarion, 1985, p. 9.

¹¹ Cfr. *Toward a New Poetics. Contemporary Writing in France*, cit., p. 141.

¹² J. C. Stout, *L'Énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes françaises*, cit., p. 271.

¹³ J. Risset, *Screen Memory*, cit., p. 9.

duquel il ne reste plus ni noyau principal, ni structure de sens : je ne suis pas contradictoire, je suis dispersé¹⁴.

Più che contraddittoria, l'identità appare dunque talmente mobile: il passaggio tra maschile e femminile non è infatti l'unico presente in questa serie di poesie. In *En voyage*, ad esempio, sembra verificarsi un processo di osmosi tra il narratore e le alghe osservate in un acquario di Napoli:

Ce soir
dans le corps

à l'aquarium
à Naples

vissi:
vie végétale

mais respirant la chair
de l'eau nourricière

respiration légère:
passe ici par glissements¹⁵

Permeabilità e ricettività estrema alla realtà e identificazione con essa che muta in continuazione a seconda di ciò che si guarda: i sette «passages» evocati nel titolo sembrano allora racchiudere diverse possibilità interpretative. Alla maniera del nove dantesco, questa cifra potrebbe intendersi nell'accezione biblica di una molteplicità indefinita andando quindi a comprendere tutte le varianti di un'esistenza.

Non a caso, è una serie di fasi transitorie che la raccolta sembra interrogare: oltre al già menzionato tema del viaggio (*Palm Spring Indians*¹⁶), vi è anche il dolore della morte (quella altrui, come in *Dopo la morte del padre*¹⁷), la genesi della traduzione dantesca (*Été à la fenêtre à Rome*¹⁸), il confronto con i ricordi-schermo freudiani (*Screen-Memory*¹⁹). Il termine «passages» si configura così come una parola “vuota” che sta ad indicare un non-luogo che conduce verso qualcos'altro: in un'accezione che ricorda da vicino quella di Walter Benjamin, «i passaggi» diventano le vere e proprie arterie delle

¹⁴ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, cit., p. 127.

¹⁵ J. Risset, *En voyage*, in *Sept passages de la vie d'une femme*, cit., p. 90.

¹⁶ J. Risset, *Palm Springs Indians*, in *Sept passages de la vie d'une femme*, cit., pp. 71-74.

¹⁷ J. Risset, *Dopo la morte del padre*, in *Sept passages de la vie d'une femme*, cit., pp. 113-118.

¹⁸ J. Risset, *Été à la fenêtre à Rome*, in *Sept passages de la vie d'une femme*, cit., pp. 61-66.

¹⁹ J. Risset, *Screen-Memory*, in *Sept passages de la vie d'une femme*, cit., p. 9.

città, «un tessuto mitologico e enigmatico» che qui appare metaforicamente applicato allo scorrere dell'esistenza²⁰. Lo scrittore diviene allora, come rivela la quarta di copertina del volume, un «artisan appliqué» incaricato dell'operazione di «montage» di «autres pays, autres gestes»: la realtà, percepita in frammenti, viene ricomposta nel testo poetico ma senza mai ricercare un'illusoria completezza («vérité atteinte? et disparaissant»), tutto resta, in fondo, «explosion du dérèglement».

Se è vero che l'insistenza sul «passaggio» introduce ad una dimensione mobile, fluida, in cui i diversi luoghi evocati sembrano scorrere come in una ripresa cinematografica, uno di essi, in particolare, sembra emergere in maniera dominante, imponendosi come nodo centrale: si tratta dell'Italia. La dimensione biografica gioca qui un ruolo decisivo poiché, quando *Sept passages de la vie d'une femme* venne pubblicato, Jacqueline Risset aveva già lasciato la Francia. Non solo i versi cominciano a presentare scene che evocano paesaggi nazionali (*Été à la fenêtre à Rome*), ma l'italiano si fa strada alternandosi, senza soluzione di continuità, al francese, attraverso un procedimento di ibridazione linguistica che ricorda quello di Ezra Pound dei *The Pisan Cantos*, tradotti e fatti conoscere in Francia proprio dal telqueliano Denis Roche nel 1965²¹.

Talvolta l'utilizzo del corsivo lascia intendere che queste porzioni di testo in italiano sono citazioni, quasi sempre, peraltro, riconducibili a Dante («*lavato nell'acqua di poesia*»)²². Nella gran parte dei casi, tuttavia, la scelta dell'italiano sembra legata alla ripresa di espressioni della vita quotidiana, di frasi senza importanza che sorgono nel pensiero e vanno ad accostarsi familiarmente al francese:

ou en se réveillant
sans jugement avec la même tête
les phrases nominales
danno per scontato
il giudizio il soggetto e il tempo
c'est là c'est là che andiamo
mais ce n'est pas pareil

ce n'est pas che voi sbagliate
de croire à la
alla storia mais les nuages [...] ²³

²⁰ *Toward a New Poetics. Contemporary Writing in France*, cit., pp. 136-137.

²¹ E. Pound, *Les cantos pisans*, traduction par Denis Roche, Paris, Editions de l'Herne, 1965.

²² J. Risset, *Paradisiaca XXXIII* in *Sept passages de la vie d'une femme*, cit., p. 121.

²³ J. Risset, *Dans la barque / dorata*, in *Sept passages de la vie d'une femme*, cit., p. 45.

Più che la ricerca di una lingua che possa esprimere l'esperienza, questi versi sembrano suggerire esattamente l'opposto: l'esperienza – in questo caso compresenza delle due lingue – è riportata tale e quale nei versi. La differenza è cruciale: chi scrive non sta cercando una lingua d'espressione, ma sta riportando delle porzioni di realtà all'interno del testo. Questa ipotesi appare confermata dal fatto che l'italiano non è l'unica lingua straniera ad essere inglobata nelle poesie di Risset: in *Sound of shape*, in cui si rievoca il primo incontro con gli Stati Uniti, è l'inglese ad essere intrecciato con il francese:

Elle grince la petite porte en fer
régulièrement dans le récit interrompu
juste en dessous dans le vocabulaire
de ces tranquilles universitaires
how to write she says she writes [...]

In questi passi si registra dunque un ulteriore confronto tra il soggetto e la sua rappresentazione identitaria in contesto: seguendo una formulazione impiegata da Giovanni Cacciavillani per definire l'oggetto poetico moderno, si potrebbe affermare che l'autrice stia mettendo in scena un modello epistemologico in cui «il soggetto viene a coincidere con la rappresentazione del mondo – interno ed esterno – che egli viene costruendosi²⁴». I «passaggi» potrebbero allora indicare, attraverso una rivoluzione di prospettive, quel che «passa» attorno (o dentro) l'individuo, quel che del mondo esterno viene assorbito. Non è più solo il soggetto che compie l'azione di «passare» (attraverso una città o, metaforicamente, attraverso l'esistenza), ma è anche la realtà che «passa» in chi scrive tramutandosi, così, in versi.

Non è forse un caso che, riprendendo un procedimento già sperimentato in *La Traduction commence*, Risset scelga di dedicare alcune poesie a figure letterarie o filosofiche di particolare rilevanza per la sua formazione. Se, però, nella precedente raccolta largo spazio era stato dato a Proust e Scève colti nei rispettivi debutti letterari (cfr. 1. 7), qui ad essere messi in rilievo sono, ancora una volta, dei momenti di passaggio: così in *A. R.*, sigla in cui si riconosce facilmente il nome di Arthur Rimbaud, i versi – peraltro interamente tratti dal testo di una missiva della sorella del poeta alla madre – si riferiscono agli ultimi momenti di vita di Rimbaud, quelli del delirio e dell'illusione di poter compiere una nuova spedizione («nous partons toujours pour Aden / il faut chercher

²⁴ G. Cacciavillani, *L'oggetto poetico*, Rimini, Panozzo Editore, 2000, p. 11.

des chevaux, organiser les caravanes»²⁵). Ancora più emblematico è l'esempio di *Titanic*, in cui il titolo fornisce il pretesto per una suggestiva contaminazione tra antico e moderno²⁶: il passeggero della nave affondata nel 1912 è infatti nient'altro che «D. Alaghary», immaginato mentre trasporta sotto il braccio una pergamena con il manoscritto della *Divina Commedia*, «le livre qui commence / dans la forêt / et finit dans la lumière et l'évanouissement»²⁷. O, infine, il Cartesio della celebre notte del 10 novembre 1619, riconosciuta a posteriori come quella in cui egli mise a punto il suo sistema filosofico. Come *A. R.*, anche questa poesia è composta prevalentemente da frammenti tratti da un altro testo (in questo caso dal diario di Cartesio), i quali sembrano scelti dall'autrice proprio perché simboli di un momento di passaggio, di un bivio esistenziale «“Est et non” / “Quelle voie suivrai-je?”»²⁸. Come già teorizzato da Genette, tuttavia, nel testo letterario l'operazione di riscrittura – sia pure quasi letterale come in questo caso – non è mai semplice riproduzione ma vera e propria creazione che passa attraverso l'ipotesto, modificandone il codice (qui operazione di versificazione dalla prosa della missiva di Rimbaud e del diario di Cartesio alla poesia) e, naturalmente, il messaggio²⁹.

In effetti, in questo quadro, la scrittura diventa strumento per fissare il ricordo, vicino o lontano che esso sia. È significativo, infatti, che la raccolta si apra proprio con il già menzionato testo *Screen-Memory* in cui, dunque, ad essere indagata è l'intima struttura del ricordo, il suo funzionamento. Poco più avanti, la memoria diventa protagonista di un'intera sezione indicata come *9 poèmes de Mnemosyne*, titolo che sembra suggerire un'identificazione tra l'autrice e la dea greca custode dei ricordi. Naturalmente, quel che i versi lasciano trapelare è ancora una volta una narrazione ellittica, in cui avvenimenti reali sembrano mischiarsi a sogni o a eventi immaginati.

Come spesso accade in Risset, la memoria è anche memoria del testo. Se, come si è visto, interi componimenti sono talvolta formati da frammenti di altre opere, in molti casi i riferimenti sono incorporati nei versi, sganciati dalla loro origine e trapiantati in un

²⁵ J. Risset, *A. R.*, in *Sept passages de la vie d'une femme*, cit., p. 82.

²⁶ J. Risset, *Titanic*, in *Sept passages de la vie d'une femme*, cit., pp. 69-70.

²⁷ Ivi, p. 70.

²⁸ J. Risset, *Nuit du 10-11-1619*, in *Sept passages de la vie d'une femme*, cit., p. 28.

²⁹ G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 91. Sull'operazione di versificazione, cfr. ivi, pp. 244-246.

nuovo contesto. Gli esempi sono molteplici e, probabilmente, ogni lettore potrebbe trovarne di diversi:

Cette crête qu'ont les idées
à certains jours
le sacrifice
de l'enfant
pour que terre /mère
beaucoup tout ce qui équivaut à

ta vie, douloureuse en
/ brisée [...] ³⁰

In questo caso, il *Carnet de 1908* proustiano è riconoscibile in filigrana nonostante le trasformazioni apportate da Risset, le quali lo rendono più simile al suo stile «stenografico»³¹. Parallelamente, nella seconda parte sono invece citati dei versi (peraltro sottoposti a un'operazione di condensazione) tratti da *Pour un tombeau d'Anatole* di Mallarmé. Questa contaminazione può essere compresa in virtù della frammentarietà delle note proustiane del *Carnet* (che andranno poi a costituire l'essenza della *Recherche*) sulla base delle quali la scrittrice conia l'idea di un «Proust mallarméen» in cui la brevità delle frasi va di pari passo con la velocità del pensiero colto proprio nel suo nascere, nel momento in cui esso affiora alla coscienza³². Lo stesso tentativo di afferrare quelli che Bataille chiamava «gli istanti di rapimento» sembra all'opera nella poesia di Risset: «Proust si rivela mallarmeano nel momento della scrittura nascente, dove pensiero, poesia (matalinguaggio, linguaggio poetico) incrociano i propri fili e sorgono insieme, con una forza sconosciuta»³³. Poco importa, dunque, che la citazione presa in prestito da Risset non sia del tutto corretta (il *Carnet* reciterebbe infatti: «cette crête que les idées n'ont / pour moi qu'à certains jours»³⁴): la scrittura poetica non si vuole qui filologicamente esatta, ma mira piuttosto a rendere conto di quel nucleo germinativo, e sempre in fermento, della scrittura intesa come crocevia di linguaggi e come deposito di una memoria che i versi portano alla luce. E, come scrive ancora Risset riferendosi a Proust,

³⁰ J. Risset, *Feuillets*, in *Sept passages de la vie d'une femme*, cit., p. 35.

³¹ S. Agoti, *Il testo degli istanti. Nota sulla poesia di Jacqueline Risset*, cit., p. 57.

³² Cfr. J. Risset, *Proust mallarméen. Sur le carnet de 1908* in M. Colesanti (a cura di), *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, I, Mondadori, Milano 1983, pp. 206-221; cfr. anche J. Risset, *Le leggi del desiderio. Proust*, in *Il silenzio delle sirene*, cit., pp. 17-25.

³³ J. Risset, *Le leggi del desiderio. Proust*, in *Il silenzio delle sirene*, cit., p. 20.

³⁴ M. Proust, *Carnet de 1908*, cit., p. 120.

non si tratta di una memoria «serbatoio del passato ma [...] organo dell'attenzione interna, [...] “soffio” propedeutico»³⁵ che rigenera di volta in volta il movimento creativo.

Proprio alla luce di queste riflessioni è possibile comprendere come mai, in altri passi, la contaminazione divenga totale, al punto che stabilire se si tratti o meno di una citazione appare quasi impossibile nonché, forse, superfluo. Risset si mostra qui molto vicina alla pratica del *pastiche* in senso genettiano di cui si è già parlato a proposito di *La Traduction commence* (cfr. 1.7). In molte poesie, ad esempio, sembra di intravedere una riscrittura degli *Chants de Maldoror* di Lautréamont, anche attraverso passaggi molto lunghi impossibili da riportare per intero³⁶, mentre in altre la citazione («je te salue vieil Océan») appare riconoscibile ma frammentata, disseminata (per dirla con Derrida) lungo tutto il testo:

dessine les yeux fermé
la trace
«je te salue»

la trace
j'ai entendu
l'os
les cris
de petite hirondelle
puce des villes
je
me gratte
«te salue vieil» [...]

regardant mes propres vêtements
pendant que mes propres jambes vacillent
vieil –

te saluant sur l'escarpolette
Océan [...]³⁷

Si tratta di una forma di relazione all'ipotesto che, secondo la classificazione di Genette, sembra appartenere a una parodia di tipo ludico nella quale il lettore è chiamato a ricostruire la citazione di Lautréamont nonostante le porzioni di testo intercalari che ne separano i sintagmi. Parodia peraltro rinforzata dalla presenza di un'ulteriore

³⁵ J. Risset, *Le leggi del desiderio. Proust, in Il silenzio delle sirene*, cit., p. 21.

³⁶ Si veda, in particolare, la lunga parte finale della poesia *Enigme*, pp. 15-16.

³⁷ J. Risset, *Dans la barque / dorata*, in *Sept passages de la vie d'une femme*, cit., pp. 41-43.

trasformazione della citazione qualche verso più avanti: «je te salue collège / rue d'alsace».

Come sottolinea giustamente Michael Bishop, forse il più attento studioso di Risset in ambito inglese, *Sept passages de la vie d'une femme* segna anche un'altra importante svolta nella poetica dell'autrice, mediante l'introduzione di una componente mistica che nei precedenti testi era, se non del tutto assente, certamente minoritaria³⁸. L'insistenza sulle esperienze che interessano in profondità il soggetto, come i sogni o la già menzionata operazione memoriale, sembrano affascinare Risset nel loro presentarsi come momenti in cui la coscienza non lavora a pieno, come istanti di «trance» (altro termine impiegato dalla scrittrice nel retro di copertina) in cui l'ordinaria scansione cronologica sembra arrestarsi per dare vita ad attimi sospesi, fuori dal tempo. Non è dunque azzardato vedere in questa raccolta una prima formulazione, ancora in evidente stato embrionale, di quello che sarà il tema – o, piuttosto, vera e propria ossessione – dell'ultima fase dell'attività poetica di Risset, ossia l'istante. In maniera quasi impercettibile, la piena adesione alla fenomenologia di tipo husserliano riscontrabile in *Jeu* (cfr. 1.6) si trasforma in fascinazione nei confronti di un misticismo forse già influenzato dalla lirica stilnovistica (cfr. 2.8) che sembra trascendere la riduzione della realtà all'impatto sensibile con il soggetto. Sorprende, per esempio, la poesia *En voyage*³⁹, in cui parallelamente al racconto di un viaggio attraverso l'Italia, è evocato anche quello di un angelo «di ciel in ciel»: i due momenti di passaggio sono espressi come in un contrappunto musicale dove non mancano le sovrapposizioni delle due voci; movimento peraltro rafforzato dal fatto che l'intera poesia è in distici seppur non rimanti e non metricamente simmetrici. Se l'angelo viaggia di «domenica», giorno di Dio, in obbedienza, come sembra, al codice liturgico cristiano, anche il tragitto laico del narratore avviene nello stesso momento, «una domenica pomeriggio» in treno. Ci si chiede, allora, se i due tragitti non finiscano, in qualche modo, per incrociarsi:

ange tout or et lumière
souffle des plumes

doigt sur la bouche
Penché sur moi : dors

³⁸ M. Bishop, *Contemporary French Women Poets*, Amsterdam-Atlanta, Brill, 1995, p. 91.

³⁹ J. Risset, *En voyage*, in *Sept passages de la vie d'une femme*, cit., pp. 87-94.

Et rêve
Et retraverse

Haute atmosphère:
si tu vois la terre de là-bas

tracés des mers tels que nuages
sur la planète blanc-bleutée [...]

et riparte veloce mentre soffi la sfiorano
mezza luce

luci sfioranti
e ricorda l'unica parola

vista sul parabrezza
adesso gocce –

va verso il:
luce⁴⁰

L'insistenza sul termine «luce», ripetuto sia in italiano che in francese, apre verso una dimensione paradisiaca dalle reminiscenze dantesche, subito riportata alla modernità quotidiana attraverso il riferimento prosaico al «parabrezza». Da ricondurre al poeta fiorentino è anche la menzione del «neuf» associato a «un miracle»⁴¹ dal quale sgorga un ricordo che la memoria non riesce a contenere: «ah ma mémoire – / Éclate»⁴². Emerge allora un'altra dimensione del viaggio, quello nell'oltretomba di Dante per l'appunto, viaggio che è al tempo stesso quello di un angelo (forse la stessa Beatrice, che scende sino al Purgatorio per condurre Dante «di ciel in ciel») e della traduttrice all'opera.

Nonostante questo irrompere della componente mistica non possa essere in alcun modo inteso come una conversione, è però interessante notare come nella raccolta ricorra diverse volte l'indicazione del tempo di Pasqua: il riferimento a Dante è anche qui evidente (ad esempio in *Forêt*, interamente incentrata sul viaggio del poeta nell'aldilà), ma l'uso di questo termine lascia pensare a una possibile connessione tra la parola «Pasqua» e l'idea, trasmessa per via etimologica, di «passaggio» attorno alla quale ruota la raccolta. Non è forse del tutto casuale che, nell'evocare un incontro a Roma con Lacan

⁴⁰ J. Risset, *En voyage*, in *Sept passages de la vie d'une femme*, cit., pp. 91-92.

⁴¹ Ivi, p. 90.

⁴² Ivi, p. 91.

durante il quale lo psicanalista, guardando le cupole delle chiese, aveva affermato «Elles vont gagner»⁴³, sia accostato il verso «aux alentours de Pâques»: la frase assume tutt'a un tratto un carattere profetico, in cui, ancora una volta, la contaminazione dantesca gioca un ruolo determinante⁴⁴.

Il percorso operato qui da Risset potrebbe sembrare quanto di più lontano dai debutti di *Tel Quel* e, almeno in parte, lo è certamente. Non va però dimenticato che, nel 1985, la rivista aveva già abbandonato la sede storica di Seuil, raggiungendo Gallimard e cambiando nome in «L'Infini»: ai primi passi di Risset verso un approccio mistico corrisponde, dunque, l'interesse per Sollers nei confronti delle radici del cristianesimo (cfr. 2. 3) e la prosecuzione della pubblicazione di *Paradis*, segno di una prossimità che il tempo non ha intaccato e di un'inversione di tendenza che coinvolge, in maniera più o meno intensa, il vecchio comitato di redazione.

Se la svolta poetica coincidente con la pubblicazione di *Sept passages de la vie d'une femme* è stata sin qui affrontata da un punto di vista prettamente tematico, un'altra trasformazione riguarda l'uso dello spazio bianco. Nelle raccolte precedenti, come si è visto, l'uso del bianco aveva una funzione prettamente ritmica in grado di compensare il mancato o ridotto impiego della «ponctuation noire» (cfr. 1.6): a partire da *Sept passages de la vie d'une femme* a questo aspetto si aggiunge quello di una marcatura sintattica volta a distinguere i diversi sintagmi della frase. Dal punto di vista eminentemente visivo questa operazione si traduce in versi più corti, segnalati da a capo più frequenti. Tuttavia, come osservato da Michel Favriaud a proposito della poesia contemporanea⁴⁵, lo spazio bianco permette la creazione di una sintassi per così dire più libera, stabilendo una linearità (o una discontinuità) morfo-lessicale senza bisogno di ricorrere alla punteggiatura per segni. In questi versi, ad esempio, i sintagmi (tutti nominali) sono distinti l'uno dall'altro proprio grazie allo spazio, creando così una relazione di paratassi soltanto grazie all'a capo:

au-delà du palais
étouffement dans la gorge
construction des jardins

⁴³ J. Risset, *Elles vont gagner*, in *Sept passages de la vie d'une femme*, cit., p. 102.

⁴⁴ L'aneddoto su Lacan è riportato da Risset in *Maestro e seduttore*, «La Repubblica», 14 aprile 2001 (intervista con L. Sica). Per il rapporto tra l'autrice e la Pasqua si veda *Toward a New Poetics. Contemporary Writing in France*, cit., p. 144.

⁴⁵ M. Favriaud, *Quelques éléments pour une théorie de la ponctuation blanche – à partir de la poésie contemporaine*, cit., pp. 39-43.

marbre dans la gorge⁴⁶

Ma, in molti altri casi, lo spazio interviene direttamente sulla relazione tra tema e rema, creando la possibilità di una lettura multipla che, naturalmente, la «ponctuation noire» non consente:

voilà que j'ai touché
la pelle
et qu'il faut
des trous⁴⁷

Grazie allo spazio bianco è possibile, nei termini di Favriaud una «rhématisation multiple»: sebbene il predicato di «j'ai touché» sia evidentemente «la pelle», il fatto che, graficamente, «des trous» sia posto allo stesso livello di «j'ai touché» permette di stabilire un legame tra i due sintagmi proprio attraverso il peculiare uso del bianco. Il risultato è che «le blanc a donc un potentiel énonciatif immense» poiché appare in grado di brouille[r] les dichotomies admises⁴⁸.

2.2. Dante: il grande assente

«Histoire d'une absence»: è significativo che, nel presentare il bilancio degli studi danteschi in Francia, Jacqueline Risset scelga di intitolare così il suo intervento⁴⁹. E non si tratta di certo di un eufemismo. Quasi un secolo prima, Albert Counson – al quale si deve una delle prime rassegne della ricezione dantesca d'oltralpe – iniziava il suo saggio ricordando come il più antico dei francesi ad essersi interessato al poeta fiorentino, il cardinale Bertrand de Poyet, ne disprezzasse talmente l'opera da vietare ai fedeli la lettura del *De Monarchia*, mobilitandosi poi – fortunatamente senza successo – affinché la tomba di Dante venisse riaperta e le sue ceneri disperse⁵⁰. Sollers è ancora più categorico: «Oubli de Dante? Non, hantise au contraire, interprétation hâtive et intéressée»⁵¹, mentre Henri

⁴⁶ J. Risset, *Paradisiaca XXXIII*, in *Sept passages de la vie d'une femme*, cit., p. 121.

⁴⁷ J. Risset, *L'ennemi*, in *Sept passages de la vie d'une femme*, cit., p. 83.

⁴⁸ M. Favriaud, *Quelques éléments pour une théorie de la ponctuation blanche – à partir de la poésie contemporaine*, cit., p. 21.

⁴⁹ J. Risset, *Histoire d'une absence*, in *Dante écrivain*, Paris, Seuil, 1982, pp. 218-234. Nel 2001 il titolo sarà ripreso con leggere modifiche: *Dante en France, histoire d'une absence* in *L'Italia letteraria e l'Europa*, Atti del Convegno di Aosta, 20-23 ottobre 1997, Salerno editrice, Roma 2001.

⁵⁰ A. Counson, *Dante en France*, Paris, Fontemoing, 1906, p. 5.

⁵¹ P. Sollers, *La Divine Comédie*, Paris, Gallimard, 2002, p. 9.

Hauvette parla addirittura di «misogallisme de Dante»⁵². In ambito italiano, infine, l'espressione «la sfortuna» di Dante, coniata da Arturo Farinelli per parlare del complesso rapporto che lega l'autore della *Divina Commedia* alla Francia, la dice lunga sull'assenza di una tradizione di studi danteschi che, invece, è delle più autorevoli sul fronte germanico (Erich Auerbach, Ernst Robert Curtius) o statunitense (T. S. Elliot, Ezra Pound o Charles Southward Singleton)⁵³. Una «prova accessoria» di questa assenza, se mai necessaria, può essere, come spiega Risset, il fatto che la letteratura francese sia l'unica, tra quelle europee, a possedere una sola versione del mito di Ulisse, versione che termina in maniera univoca con il ritorno a Itaca e che non tiene conto, per l'appunto, del viaggio immaginato da Dante⁵⁴.

Si tratta, a tutti gli effetti, di una storia che procede all'insegna del rifiuto: da sempre iscritto nel canone classico italiano insieme a Petrarca e Boccaccio, Dante sembra, in effetti, far parte di quegli autori rispettati ma tenuti a distanza dai francesi, tutt'al più abordabile dagli accademici ma non senza qualche riserva⁵⁵. Stando alla dettagliata panoramica proposta da Risset, la traiettoria dell'assenza di Dante in Francia è costellata da una serie di pesanti fraintendimenti. In linea generale, là dove la produzione letteraria italiana riesce a farsi largo, lo stile privilegiato è quello di Petrarca, più vicino alla lirica dei trovatori⁵⁶: il tema amoroso, forse più accessibile rispetto alla materia ultraterrena della *Commedia*, così come l'agevole forma del sonetto, meglio sembrano adattarsi alla sensibilità francese dell'epoca, con la conseguenza che un'importante scia di seguaci sembrerà formarsi alle regole di questa scuola ignorando quasi del tutto la lezione dantesca⁵⁷. Fino all'avvento del romanticismo, Dante è per lo più considerato come

⁵² H. Hauvette, *Études sur la Divine Comédie*, Paris, Honoré de Champion, 1922, p. 190.

⁵³ A. Farinelli, *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1922, p. 213. Si rimanda, inoltre, per una panoramica sulle riscritture di Dante in Inghilterra, Russia e Italia al numero di «Semicerchio» intitolato «Rewriting Dante» (n. XXXVI, 2007).

⁵⁴ J. Risset, *Dante en France, histoire d'une absence in L'Italia letteraria e l'Europa*, Atti del Convegno di Aosta, 20-23 ottobre 1997, Salerno editrice, Roma 2001, p. 60.

⁵⁵ Si veda in proposito E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit., pp. 251-253.

⁵⁶ Sull'eredità di Dante in opposizione a quella petrarchesca, anche in ambito italiano, si veda P. V. Mengaldo, *Dante e Petrarca nella letteratura italiana*, in «Semicerchio» n. XXXVI, 2007, «Rewriting Dante», pp. 14-18. Mengaldo sintetizza giustamente l'opposizione tra i due in questi termini «Petrarca agisce a lungo e capillarmente sulla lingua; Dante anche, e prepotentemente, sull'immaginario».

⁵⁷ Non è da sottovalutare, in questo contesto, il carattere più «europeo» di Petrarca così come il fatto che quest'ultimo soggiornò per diverso tempo in Provenza. Se il presunto viaggio di Dante a Parigi (cfr. *infra*) è ancora una questione dibattuta, l'attaccamento di Dante nei confronti di Firenze, città storicamente poco amata dai francesi, contribuisce a spiegare la predilezione per Petrarca. In tal senso non va dimenticato che la lirica petrarchesca, dopo qualche secolo di silenzio in seguito alla consacrazione dei poeti della Pléiade nel Cinquecento, ha continuato a esercitare la propria influenza in Francia da Rousseau fino a oggi.

l'autore di rime «aspre» in opposizione a quelle «dolci», più immediatamente fruibili, di Petrarca. Un confronto, questo, non del tutto privo di fondamento quando si considerano le *Rime petrose* e che, per certi versi, lo stesso Petrarca contribuì ad alimentare attraverso il celebre sonetto *Lasso me, ch'i' non so in qual parte pieghi* in cui il poeta, pur rendendo omaggio alla tradizione stilnovistica, si pone però come innovatore rispetto alla “durezza” della lirica dantesca⁵⁸.

Già tra Trecento e Quattrocento, ossia nel momento in cui le opere di Dante cominciano a diffondersi in territorio francese, la tendenza riscontrabile è quella di istituire un confronto tra la *Commedia* e il *Roman de la Rose*, confronto a carattere nazionalista che non poteva certo deporre a favore della prima. L'indifferenza nei confronti del poeta si trasformava facilmente in astio quando ad essere oggetto di lettura erano i versi del canto XX del *Purgatorio* dedicati all'invettiva contro la Francia e la dinastia capetingia: là dove non era il presunto oscurantismo di Dante a impedire l'empatia, subentrava il forte patriottismo⁵⁹.

I pregiudizi contro il poeta fiorentino sembrano, almeno in questa fase, andare di pari passo con una diffidenza generale nei confronti delle opere letterarie italiane, talvolta giudicate espressione di uno stadio ancora primitivo della cultura nazionale: «Jean Villani, qui estoit de son pays [di Dante] et presque son contemporain, assure que personne jusqu'alors n'avoit écrit avec plus de noblesse et de majesté ni en vers ni en prose: mais comme il y avoit peu de gens qui eussent écrit avant lui, cette réputation n'a pas dû lui coûter beaucoup»⁶⁰.

Non è quindi un caso che la gran parte del XV secolo non veda alcuna traduzione francese della *Commedia*, mentre negli stessi anni delle versioni in spagnolo e in catalano venivano già date alle stampe. Questa lacuna è in parte spiegabile se si considera che i manoscritti danteschi arrivati in Francia erano scarsissimi e perlopiù di proprietà di famiglie nobili che, però, non necessariamente erano interessate al loro studio⁶¹.

⁵⁸ Su questo punto si rimanda, in particolare, a T. Hunkeler, *Dante à Lyon: des «rime petrose» aux «durs épigrammes»*, «Italiq» XI, 2008, pp. 9-27. Per l'opposizione tra Dante e Petrarca in Francia cfr. J. Risset, *Dante en France, histoire d'une absence in L'Italia letteraria e l'Europa*, Atti del Convegno di Aosta, 20-23 ottobre 1997, Roma, Salerno editrice, 2001, p. 62.

⁵⁹ In tal senso, l'astio sfociava in una compilazione biografica inesatta, attraverso la quale i tratti di Dante venivano resi più aspri, quasi imbarbariti, come dimostrano le parole di Isaac Bullard: «taille médiocre, face longue, nez aquilin, lèvres d'en bas grosse, et poussant en dehors, cheveux noirs et crépus». Cit. in A. Counson, *Dante en France*, cit., p. 60.

⁶⁰ Ivi, p. 61. Vedi anche A. Farinelli, *Dante e la Francia dall'età media al secolo di Voltaire*, Milano, Hoepli, 1908, v. II, pp. 14-15.

⁶¹ A. Farinelli, *Dante e la Francia dall'età media al secolo di Voltaire*, cit., V. I, p. 216.

Occorrerà attendere la seconda metà del XVI secolo perché un autore di cui ancora si ignora l'identità proceda alla traduzione della totalità delle tre cantiche (si tratta del cosiddetto manoscritto di Vienna), mentre la prima versione data alle stampe e firmata dall'abate Balthazar Grangier, in alessandrini in rima baciata, è soltanto del 1596. Viceversa, in questa fine del XV secolo, la traduzione si limita ad alcuni passi, come nel caso di quella di François Bergaigne, conservata alla Bibliothèque Nationale di Parigi, che comprende solo alcuni canti del *Paradiso* in decasillabi e in terza rima⁶². La scoperta, relativamente recente, del cosiddetto manoscritto di Torino – tutt'ora considerato come il più antico esemplare di traduzione della *Commedia* esistente – non fa che confermare la frammentarietà e la tardività delle operazioni di traduzione: pubblicato per la prima volta da Charles Casati nel 1873, questo testo precede in effetti la versione di Bergaigne, ma risale comunque alla fine del XV secolo ed è per di più circoscritto al solo Inferno. Un dato forse ancora più sconcertante riguarda invece la sorte della *Vita Nova*, la quale, fatta eccezione per alcuni frammenti sui quali lavorò Sainte-Beuve nel 1830, rimase senza traduzione fino al 1841 finendo per essere pubblicata come semplice appendice alla *Divine Comédie* e trovando una parziale riabilitazione soltanto verso la fine degli anni Settanta, quando Barthes la indicò come riferimento principale per il progetto di romanzo mai concluso dall'omonimo titolo. Un percorso simile ebbero anche il *De Monarchia*, il *Convivio* e il *De vulgari eloquentia*, tradotti per la prima volta in francese da Sébastien Rhéal nelle *Œuvres complètes de Dante* soltanto tra il 1843 e il 1856⁶³.

Proprio il manoscritto di Vienna presenta un tratto tipico delle prime traduzioni della *Commedia*: sulla scia di quanto osservato rispetto a una ricezione di carattere nazionalista dell'opera dantesca, i versi risultano sistematicamente edulcorati o modificati al fine di cancellare i passi più esplicitamente antifrancesi. È così che nel XX canto del Purgatorio, al verso 52, il riferimento alla leggenda secondo cui Ugo Capeto fosse «Figliuol [...] d'un beccaio di Parigi» viene completamente cancellata e sostituita da un resoconto che si

⁶² Cfr. C. Morel, *Les plus anciennes traductions françaises de la Divine Comédie*, Paris, Librairie Universitaire H. Welter, 1897. La datazione esatta della traduzione di Bergaigne è incerta, ma gli studiosi sono concordi sul fatto che essa non possa essere anteriore alla fine del XV secolo.

⁶³ Cfr. C. Trincherò, *La prima traduzione francese della "Vita Nuova" nell'opera dell'italianista Étienne-Jean Delécluze*, in «Studi Francesi», 176 (LIX, II), 2015, p. 303. Certamente, considerato il fatto che il *De Monarchia* e il *De vulgari eloquentia* erano stati redatti in latino, la loro diffusione non era del tutto impedita in Francia anche prima della traduzione ma, con il passare degli anni, sempre meno persone erano in grado di leggere questi testi in lingua originale, rendendo dunque necessaria una versione in francese.

vuole storico: «Mon père en ce temps la fut de Paris le compte»⁶⁴. Più in generale, queste prime traduzioni, ad eccezione di quella di Grangier, sono raramente complete; al contrario, si registrano operazioni di adattamento o riduzione all'interno di una stessa cantica: è il caso, nuovamente, del manoscritto di Vienna, in cui il *Paradiso* è più corto di due terzi⁶⁵. Non solo, ma la qualità delle traduzioni sembra denunciare una conoscenza solo sommaria della lingua italiana che porta con sé evidenti errori di interpretazione: come registrato tra Dario Cecchetti, ad esempio, in *Paradiso I* (vv. 67-75) «consorte» viene reso con «confort», «di me» con «diz moy», «Nel suo aspetto» con «En son pouvoir»⁶⁶. Particolarmente rivelatrici della ricezione della *Commedia* da parte degli stessi traduttori sono poi le prefazioni o gli *avis au lecteur*. Cecchetti riporta quello di Grangier, in cui la difficoltà di lettura del poema dantesco viene nuovamente messa a confronto con la chiarezza di stile della lirica francese: «tu ne trouveras pas une poésie délicate, mignarde, coulante et bien aysée, comme est celle quasi de tous noz poètes François»⁶⁷.

In questo contesto, in cui Dante sembra come passare inosservato, un'interessante eccezione è costituita dalla poetessa Christine de Pisan, le cui liriche sembrano riprendere motivi e immagini della *Commedia*, segno di uno studio accurato non a caso facilitato dalle origini italiane della scrittrice. Nell'ambito del già menzionato dibattito tra il *Roman de la rose* e il poema fiorentino, Christine de Pisan fu uno dei pochi intellettuali a difendere la superiorità di quest'ultimo, giudicato «mieux fondé et plus subtilement» del romanzo francese⁶⁸. In *Le Chemin de long estude* (1402), forse l'opera più nota della poetessa, il tema del viaggio negli inferi è esplicitamente preso in prestito da Dante. Non solo, ma il tema stesso del lutto⁶⁹, vissuto e raccontato in prima persona, avvicina ancora di più le due opere. Mentre è intenta a leggere il *De consolatione philosophiae*, lo stesso libro in cui Dante trovò conforto dopo la morte di Beatrice (*Convivio* II, XII), la protagonista viene rapita in sogno dalla Sibilla e condotta dapprima sul Parnaso, poi in Asia e, infine, alla soglia del Paradiso terrestre, dove la vera e propria ascesa al cielo ha inizio. Un'ascesa che, tuttavia, si rivela più simile a quella di Boezio che non a quella

⁶⁴ C. Morel, *Les plus anciennes traductions françaises de la Divine Comédie*, cit., p. 432. Si veda anche D. Cecchetti, *Dante e il rinascimento francese*, «Lecture classensi», n. 19, 1990, pp. 55-56.

⁶⁵ D. Cecchetti, *Dante e il rinascimento francese*, cit., p. 51.

⁶⁶ Ivi, pp. 52-53.

⁶⁷ Ivi, p. 53.

⁶⁸ J. Risset, *Dante en France, histoire d'une absence*, cit., p. 61.

⁶⁹ Christine de Pisan aveva in effetti perso il marito.

dantesca: affinché possa giungere all'ultimo cielo, la Sibilla – doppio femminile di Virgilio – porgerà alla protagonista una scala composta da «spéculation» che la condurrà a un Paradiso molto diverso da quello del pellegrino fiorentino: privo dell'esplosione di luce e musica che caratterizza quest'ultimo, la beatitudine per Christine de Pisan è fondamentalmente coincidente con la sapienza suprema⁷⁰.

Con il Rinascimento, un'altra lettura equivoca del poema relega Dante in un'ottica pseudo teologica piuttosto che letteraria. Il Medioevo, e con esso tutto l'apparato tolemaico proposto dalla *Commedia*, sono tacciati di oscurantismo. Tutt'al più, le tre cantiche interessano i calvinisti, pronti a vedere nel poeta il fautore di un regime antipapale⁷¹. Nemmeno Montaigne, nella sua pur immensa biblioteca, possedeva un qualsiasi volume del poeta⁷², mentre nella sua *Défense et illustration de la langue française*, Du Bellay omette persino di citare Dante come modello di lingua volgare, facendo unicamente menzione, tra gli italiani, di Petrarca e Boccaccio. Forse – come ipotizza Farinelli⁷³ – se Bembo, allora piuttosto diffuso e apprezzato in Francia, avesse dedicato una più ampia analisi a Dante nei suoi scritti, quest'ultimo sarebbe stato maggiormente conosciuto e tenuto in considerazione dai poeti della Pléiade con i quali, in realtà, il *De vulgari eloquentia* sembra largamente in linea.

Solo due grandi eccezioni sfuggono a questo generale ostracismo. Da un lato, Marguerite de Navarre che, alla corte di Francesco I, aveva istituito una sorta di «académie dantesque» in cui le terzine della *Commedia* erano lette quasi ogni giorno in un clima di osservanza neoplatonica, motivo per il quale buona parte della produzione poetica della principessa, e la poesia *Les Prisons* sopra tutte, risulta influenzata dalle immagini dantesche dell'aldilà⁷⁴. Dall'altro, Maurice Scève il quale, grazie agli stretti contatti della città di Lione con l'Italia e, in particolare con Firenze, fu probabilmente in

⁷⁰ Farinelli lo definisce, addirittura, «il beato regno della pedanteria medievale». Cfr. *Dante e la Francia dall'età media al secolo di Voltaire*, cit., v. I, p. 172 e p. 183.

⁷¹ Cfr. A. Counson, *Dante en France*, cit., p. 42 e J. Risset, «Histoire d'une absence», cit., p. 219. L'essere tacciato di oscurantismo è una condanna che affligge Dante anche all'interno dei confini nazionali: come ricorda Farinelli, lo stesso Pico della Mirandola lo definisce come «sublime ma oscuro e talvolta ripugnante». Cfr. A. Farinelli, *Dante e la Francia dall'età media al secolo di Voltaire*, cit., v. I, p. 223.

⁷² Nonostante questo, Risset parla di due citazioni dalla *Commedia* rintracciabili negli *Essais*, anche se il nome di Dante non appare mai. Cfr. J. Risset, *Dante en France, histoire d'une absence*, cit., pp. 68-70.

⁷³ Cfr. A. Farinelli, *Dante e la Francia dall'età media al secolo di Voltaire*, cit., v. I, p. 250.

⁷⁴ A. Counson, *Dante en France*, cit., pp. 22-29 e A. Farinelli, *Dante e la Francia dall'età media al secolo di Voltaire*, cit., pp. 317-356. Farinelli precisa che la lettura neoplatonica non fu, come invece in molti casi italiani (cfr. *infra* 2.5) influenzata dal commento di Landino. Per *Les Prisons* si veda l'edizione di S. Glasson, Genève, Droz, 1978.

grado di leggere Dante in una prospettiva meno ostile rispetto a quella della gran parte del contesto nazionale francese. Resta il fatto che l'influenza del poeta fiorentino su quello lionese è una questione ancora dibattuta. In particolare, rispetto all'autenticità di una lettera dell'editore Jean de Tournes a Scève posta in esergo al volume *Il Dante*, sulla quale i critici sono ancora discordi: per alcuni questo documento, in cui l'autore di *Délie* viene posto come erede di Dante in opposizione a Petrarca, farebbe pensare ad un interesse concreto nei confronti della lirica fiorentina, forse persino ad un debito manifestamente dichiarato; per altri, al contrario, malgrado una certa somiglianza nello stile dei due, appare impossibile qualificare Scève come discepolo di Dante⁷⁵. Ciò nonostante, tanto nelle immagini utilizzate quanto nello stile, alcuni passi sceviani lascerebbero pensare che l'autore abbia, quantomeno, letto gran parte dei versi danteschi e non solo la *Commedia*. La ripresa integrale di alcuni rimanti (particolarmente significativa appare, in questo senso, la coppia «Dyaspre» / «aspre») sembra persino suggerire la possibilità che, nella già menzionata dialettica tra Petrarca e Dante, il poeta francese protendesse per quest'ultimo e per le sue liriche meno "dolci". Questo spiegherebbe, peraltro, come mai già tra i commentatori dell'epoca l'associazione tra Dante e Scève fosse così diffusa e si collocasse proprio nel segno di una poetica «difficile» e «oscura»⁷⁶. Anche Risset avvalora questa prossimità tra i due autori, vedendo nel *Microcosme* un intenzionale rovesciamento dell'ordine cosmico della *Commedia*: mentre quest'ultima termina con il Paradiso e la visione divina, il poema di Scève comincia proprio da qui e, in opposizione all'ascesa dantesca, termina con l'esaltazione della gioia umana, ovvero della creazione di un regno di beatitudine che è, di fatto, un Paradiso terrestre⁷⁷.

Ignorata dai più grandi nomi del Seicento (Corneille, Racine, ma soprattutto Pascal che, pure, avrebbe potuto trovarvi più di un'affinità), l'opera dantesca continua a passare sostanzialmente inosservata anche per tutto il XVIII secolo e non senza momenti

⁷⁵ Di questo avviso è, ad esempio, A. Counson, per il quale, inoltre, l'epistola non ha alcuna importanza storica (cfr. *Dante en France*, cit., p. 30). Pur riconoscendo l'autenticità della lettera, A. Farinelli dubita che un'influenza dantesca possa essere riscontrata in Scève (cfr. *Dante e la Francia dall'età media al secolo di Voltaire*, cit., v. I, p. 391). Di parere contrario è T. Hunkeler, *Dante à Lyon: des «rime petrose» aux «durs épigrammes»*, cit., pp. 13-14.

⁷⁶ Per la vicinanza delle rime sceviane e dantesche si rimanda a T. Hunkeler, *Dante à Lyon: des «rime petrose» aux «durs épigrammes»*, cit., da cui sono tratte anche le citazioni.

⁷⁷ Cfr. J. Risset, *Histoire d'une absence*, cit., p. 119 e J. Risset, *Dante en France, histoire d'une absence*, cit., pp. 65-67.

parossistici, come l'affermazione da parte del Père Hardouin che l'autore della *Commedia* sarebbe stato un non meglio identificato eretico inglese firmatosi come Alighieri per sfuggire alle probabili critiche derivanti dall'adesione alle dottrine riformiste di John Wycliffe di cui le tre cantiche si sarebbero fatte portavoce. O, in un *mélange* ancora più inverosimile (ma giustificato dall'immaginario barocco europeo di cui Dante e Shakespeare figurano tra i massimi rappresentanti), la pubblicazione del *Roméo et Juliette* di Jean-François Ducis in cui il conte Ugolino diventa membro della famiglia dei Montecchi⁷⁸. Gli autori entrati nel canone letterario sono perlopiù i classici del secolo precedente (Racine, per l'appunto), mentre il periodo illuminista sembrerà ancora vedere nel poeta fiorentino quell'emissario ecclesiastico che già il Rinascimento aveva condannato, non da ultimo a causa dell'errata trasmissione del titolo a cui, come è noto, era stato aggiunto da Boccaccio il fuorviante "divina". Nonostante questo, la *Commedia* e il suo autore restano appannaggio di pochi eruditi, mentre l'epopea di matrice cristiana appare meglio rappresentata da *Paradise Lost* di Milton, all'epoca estremamente popolare⁷⁹.

In questo contesto appare interessante notare l'atteggiamento quanto mai ambiguo di Voltaire che, se da una parte riassume l'opera come un poema dal «goût bizarre», dall'altro denuncia con ironia l'ignoranza diffusa del testo dantesco: «Sa réputation s'affirmera toujours, parce qu'on ne le lit guère. Il y a de lui une vingtaine de traits qu'on sait par cœur: cela suffit pour s'épargner la peine d'examiner le reste»⁸⁰. Non solo, ma a chiusura dello stesso articolo del *Dictionnaire philosophique*, si cimenta in una traduzione di alcune terzine del Purgatorio, traduzione che, pur restando certamente parodica, dimostra una familiarità non comune con quello che egli continua a definire un semplice «salmigondis» il cui principale divertimento è che i papi vengano messi all'inferno. Nonostante tutto, il giudizio di Voltaire resta negativo: «Le Dante pourra entrer dans la bibliothèque des curieux, mais il ne sera jamais lu. On me vole toujours un tome de l'Arioste, on ne m'a jamais volé un Dante»⁸¹. Se l'autore del *Dictionnaire philosophique*

⁷⁸ J. F. Ducis, *Roméo et Juliette*, Paris, P.F. Gueffier, 1772. Per una trattazione più approfondita della questione si rimanda nuovamente a J. Risset, «Histoire d'une absence», cit., p. 220 e a A. Counson, *Dante en France*, cit., p. 71 e p. 83.

⁷⁹ Cfr. A. Farinelli, *Dante e la Francia dall'età media al secolo di Voltaire*, cit., v. II, p. 257.

⁸⁰ Voltaire, *Le Dante* in *Dictionnaire Philosophique*, Paris, Garnier, 1878, t. XVIII, p. 312.

⁸¹ Voltaire, lettre au R. P. Bettinelli, mars 1761 in *Œuvres complètes de Voltaire. Correspondance générale*, in *Oeuvres complètes de Voltaire. Correspondance générale*, vol. XLI, Paris, Garnier, 1887 [1761], p. 365. Sarà Ugo Foscolo a rimproverare per primo ai critici stranieri l'uso dell'appellativo «Le

può rimproverare al poeta di aver creato un Virgilio che, professandosi «lombardo», appare tanto improbabile quanto un Omero che dicesse di essere «turco», va pur sottolineato il grossolano errore – indice di una conoscenza forse superficiale della *Commedia* – di ridurre le tre fiere infernali a due, «le lion et la louve»⁸². Si tratta, insomma, di un giudizio forse affrettato, che, con intento addomesticante, prescinde dal contesto in cui l'opera dantesca era allora recepita. Eppure, secondo Farinelli, «il biasimo del Voltaire è il primo passo alla fama di Dante in Francia»⁸³ poiché proprio questa critica spinse molti intellettuali a riaprire la *Commedia* e a rileggere i canti oggetto di dibattito.

In tal senso, una delle poche voci che sembrano andare controcorrente rispetto al commento volterriano è quella di Diderot, che in *Jacques le fataliste* fa menzione del poeta attraverso la ripresa della celebre immagine delle anime del purgatorio, rannicchiate nel loro bozzolo come vermi in attesa che l'anima venga chiamata da Dio e così trasformata in farfalla⁸⁴. Sebbene si tratti di un prezioso indizio della conoscenza di Dante da parte dell'autore, ulteriori indizi di una reale familiarità del *philosophe* con la *Commedia* non sono stati ancora reperiti.

L'apparizione, nel 1783, dell'*Enfer* di Rivarol segna un vero e proprio punto di svolta nella ricezione dantesca, stabilendosi come una delle edizioni più popolari⁸⁵. Certo, quella del conte di origine italiana, scaturita quasi per gioco proprio da una sfida lanciata da Voltaire, è pur sempre una traduzione molto libera della prima cantica: «avec Dante, l'extrême fidélité serait une infidélité extrême»⁸⁶ spiega Rivarol, il che equivale a ribadire la necessità di smussare, addolcire, e adattare al gusto del francese dell'epoca tutte quelle parti ritenute non facilmente comprensibili. Come osservato da Laura Brignoli, gli interventi del traduttore interessano tanto l'*elocutio* quanto la *dispositio* e sono esplicitamente volti a rendere i versi danteschi in linea con la *clarté* che il secolo precedente, attraverso il motto di Vaugelas poi ripreso proprio da Rivarol, aveva

Dante» con l'articolo che precede il nome. Cfr. J.-P. Ferrini, *Lectures de Dante. Un doux style nouveau*, Paris, Hermann, 2006, p. 43.

⁸² Cfr. A. Farinelli, *Dante e la Francia dall'età media al secolo di Voltaire*, cit., v. II, p. 217.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Cfr. *Jacques le fataliste et son Maître*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1946, pp. 664-665.

⁸⁵ Su questo punto cfr. L. Brignoli, *Le traduzioni settecentesche di Dante in francese. L'esempio di Rivarol*, in F. Scotto e G. Catalano (a cura di) *La nascita del concetto moderno di traduzione*, Roma, Armando, 2001, pp. 228-242.

⁸⁶ A. Rivarol, cit. in A. Counson, *Dante en France*, cit., p. 94.

individuato come fondamento della lingua francese: «ce qui n'est pas clair n'est pas français»⁸⁷. Non solo ma, ancora una volta, questa traduzione – peraltro in prosa – non si spinge più in là dell'ultimo cerchio infernale, mentre le altre due cantiche non sembrano tenute in grande considerazione. Da importante dantista qual era, Rivarol ebbe almeno l'intuizione di attribuire l'insuccesso della *Commedia* in Francia nel XVIII secolo all'incapacità di trattare argomenti di stampo mistico con la dovuta serietà, alla difficoltà di intendere un linguaggio permeato di riferimenti alla mitologia, alla religione, alla storia.

Un linguaggio che, invece, il Romanticismo fa proprio, con il risultato di una grande riscoperta del poeta fiorentino. Riscoperta che passa, innanzitutto, attraverso Madame de Staël, alla quale la Francia deve il merito di aver riportato alla luce tutto un patrimonio straniero allora dimenticato che comprende, oltre agli italiani, Shakespeare e la poesia tedesca. Nella prospettiva romantica, Dante viene riletto nell'ottica della figura dell'esiliato (come esiliata era la stessa Madame de Staël), uomo emarginato ma integro, un lirico della malinconia. Figura iconica e quasi oggetto di devozione, in questi anni Dante viene definito il «divin exilé», «l'âme immortellement triste» o, in totale opposizione alla storiografia, come «le vieux Gibelin»⁸⁸. L'immagine che il primo romanticismo propone, secondo la definizione di Marc Scialom, è insomma vicina a quella di un ibrido francese, una sorta di «mi-carbonaro, mi-Hernani» che poco ha a che vedere con la realtà⁸⁹.

È proprio in questa fase, però, che si assiste a quanto può essere definito «il colmo della fortuna di Dante in Francia»⁹⁰: lo dimostra, non molti anni dopo la versione di Rivarol, la pubblicazione di una nuova e altrettanto ben accolta traduzione di Artaud de Montor (1811-1813), la prima a presentare il testo a fronte in italiano. Nonostante la pubblicazione francese comprenda tutte e tre le cantiche, lo stesso traduttore sembrò rendersi conto di come il pubblico fosse interessato quasi esclusivamente all'Inferno, mentre il Purgatorio e il Paradiso rimanevano pressoché invenduti⁹¹. E, d'altronde, l'*Enfer* di Artaud de Montor costituisce forse la versione che, malgrado una sostanziale

⁸⁷ L. Brignoli, *Le traduzioni settecentesche di Dante in francese. L'esempio di Rivarol*, cit., p. 233.

⁸⁸ Cfr. A. Counson, *Dante en France*, cit., p. 147.

⁸⁹ M. Scialom, *La traduction de la Divine Comédie, baromètre de sa réception en France ?*, «Revue de littérature comparée» vol. 63, n. 2, avril-juin 1989, p. 199. Corsivo nel testo.

⁹⁰ V. Lugli, *Dante e Balzac con altri italiani e francesi*, cit., p. 11.

⁹¹ Cfr. A. Counson, *Dante en France*, cit., p. 119.

fedeltà al testo, contribuì maggiormente a diffondere l'idea della *Commedia* come di un poema dal carattere *noir*, e questo soprattutto attraverso l'aggiunta sistematica, da parte del traduttore, di alcuni aggettivi (come «infâme» o «immonde») non presenti nell'originale⁹². È dunque significativa, come ricorda Risset, l'assimilazione nel dizionario Petit Robert dell'epoca dell'aggettivo *dantesque* con «[ce] qui a le caractère sombre et sublime de l'œuvre de Dante [...] Voir EFFROYABLE»⁹³, una definizione, questa, che peraltro contrasta con il titolo stesso dell'opera, nel quale, come da tradizione classica, viene anticipata la chiusura con il lieto fine. Similmente, una nuova traduzione di Antony Deschamps (1829) comprendente soltanto alcuni canti scelti mostra bene quale fossero i passi che destavano l'interesse dei discepoli di Madame de Staël: oltre ai già menzionati canti di Paolo e Francesca e del Conte Ugolino, trovavano posto anche Casella e Sordello, così come il tema della sofferenza provocata dell'esilio, quello della futura gloria del poema e, naturalmente, lo splendore angelico di Beatrice. Non è quindi un caso che, qualche anno dopo la pubblicazione dei volumi di de Montor e di Deschamps, anche Alexandre Dumas espresse l'intenzione di tradurre l'intera opera, finendo però per consegnare alla «Revue des Deux Mondes» unicamente il primo canto dell'Inferno in alessandrini rimati (1836).

L'indifferenza nei confronti delle due restanti cantiche è un dato che, peraltro, le arti figurative dell'epoca sembrano confermare: nel 1822, attraverso il quadro che segna il suo ingresso al Salon, la scena che Delacroix sceglierà di rappresentare è proprio quella di Dante e Virgilio sulla barca che li trasporta lungo lo Stige verso la città di Dite, mentre già nel 1814, Ingres aveva immortalato sulla tela Paolo e Francesca sul punto di essere colti in fallo da Gianciotto. Soggetto, questo, ripreso nel 1835 da Ary Scheffer in un quadro molto celebre all'epoca e individuato da Zola come apice dell'espressione di una poesia «étrange et navrante»⁹⁴. Proprio Delacroix, che nutriva per *La Commedia* un'ammirazione sconfinata, pienamente testimoniata dal *Journal*, non si accostò mai a scene tratte dal Paradiso (come mostrano *La Justice de Trajan* del 1840 e l'affresco del Palais du Luxembourg raffigurante il Limbo, completato nel 1846) con la sola eccezione della volta del Palais de Bourbon, in cui il pittore avrebbe voluto rappresentare Dante

⁹² J. Risset, *Histoire d'une absence*, cit., p. 227.

⁹³ Cit. in J. Risset, *Histoire d'une absence*, cit., p. 227.

⁹⁴ Cfr. A. Goetz, *Images de Dante au XIXe siècle*, in Levillain, Henriette (sous la direction de), *Dante et ses lecteurs*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 118.

insieme a Beatrice. Forse non a caso, Delacroix decise in ultimo di non realizzare questo schizzo, sostituendo un soggetto preso in prestito all'antichità classica⁹⁵.

Un Dante, insomma, di cui si percepiscono soltanto alcuni aspetti, al punto da restare poco sorpresi che in un autore come Chateaubriand l'accoglienza del poeta resti inizialmente piuttosto fredda: pur riconoscendo nella *Commedia* (ma, ancora una volta, è all'Inferno che l'autore di *René* pensa) una certa arte nel trattare di una materia cristiana, egli giudica l'opera piena di difetti che «tiennent au siècle et au mauvais goût de l'auteur», tra cui il principale è quello di aver scelto il meraviglioso di tipo cristiano come argomento, e non di averlo usato come strumento del racconto⁹⁶. È solo diverso tempo dopo che il più maturo autore dei *Mémoires d'outre-tombe* troverà in Dante un importante punto di riferimento, tanto da voler visitare la tomba del poeta a Ravenna: abbondantemente presenti nei suoi ultimi scritti, i versi del «poema sacro» sembrano ormai far parte del vocabolario romantico.

La stessa freddezza del giovane Chateaubriand si ritrova anche nel tardo Lamartine del *Cours familier de littérature*: abbracciando la tradizione petrarchesca, l'autore definirà la *Divina Commedia* come «illeggibile»⁹⁷, più simile a «une chronique rimée de la place du Vieux-Palais à Florence»⁹⁸, a una «gazette de l'autre monde»⁹⁹ che a un vero poema: in altre parole, a uno scritto che, citando nomi e fatti di una determinata epoca, non può più essere compreso. Già qualche anno prima della pubblicazione del *Cours familier de littérature* di Lamartine, in una lettera a Louise Colet Flaubert, pur distanziandosi dalla ricezione aneddotica precedente, aveva espresso un giudizio sostanzialmente simile: «J'ai lu dernièrement tout l'*Enfer* de Dante (en français) [...] Pas de plan ! Que des répétitions ! Un souffle immense par moment; mais Dante est, je crois, comme beaucoup de belles choses consacrées [...]. On ose pas dire que ça vous embête»¹⁰⁰. Lamentando la mancanza di quel carattere universale che rende grande la poesia, Flaubert vede nella *Commedia* un'opera che «a été faite pour un temps et non pas pour tous les temps; elle en porte le

⁹⁵ Per un'analisi più dettagliata del rapporto tra Delacroix e Dante si rimanda a R. Schneider, *Dante et Delacroix* in M. Mignon (sous la direction de), *Mélanges sur Dante publiés à l'occasion du sixième centenaire de la mort du poète*, Roma, La Nouvelle Revue d'Italie, 1931, pp. 137-155.

⁹⁶ F. R. de Chateaubriand, *Génie du christianisme*, Paris, Gallimard, 1978, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 629 e p. 632.

⁹⁷ V. Lugli, *Dante e Balzac con altri italiani e francesi*, cit., p. 32.

⁹⁸ A. de Lamartine, *Cours familier de littérature. Un entretien par mois (III)*, «XVIIe entretien. Dante», Paris, chez l'auteur, 1857, p. 370.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ G. Flaubert, Lettre à Louise Colet, 8-9 mai 1852, in *Correspondance*, Paris, Conard, 1926, t. II, p. 408.

cachet. Tant pis pour nous qui l'entendons moins; tant pis pour elle qui ne se fait pas comprendre !»¹⁰¹.

Nettamente diversa è la posizione di Victor Hugo. Già nella celebre *Préface de Cromwell* (1827) che si pone come manifesto del romanticismo, l'autore non aveva esitato, come è noto, a mettere sullo stesso piano, come fossero gli elementi portanti di una medesima costruzione, Dante, Shakespeare e Milton, tutti e tre esponenti di quel dramma romantico, formato dall'unione di grottesco e sublime, che il cristianesimo aveva contribuito a portare alla luce. Non senza uno slancio immaginativo che la dice lunga sull'appropriazione romantica della figura del poeta fiorentino, Hugo aveva descritto Dante al tavolo di lavoro mentre, dopo aver terminato «son redoutable Enfer [...] l'instinct de son génie lui fait voir que ce poëme multiforme est une émanation du drame, non de l'épopée; et sur le frontispice du gigantesque monument, il écrit de sa plume de bronze: *Divina Commedia*»¹⁰². Il «poema sacro» appariva qui strumentalizzato o, se non altro, letto nell'ottica di un'adesione alla combinazione tra grottesco e sublime che sembra però valere per il solo *Inferno*. Non a caso, l'*Inferno* è la sola delle cantiche nominate da Hugo (che, infatti, aveva letto Rivarol¹⁰³), il quale sembra considerare il poema come terminante proprio con il «redoutable Enfer». Lo stesso «Enfer» fa da sfondo alla poesia *Après une lecture de Dante* dove il primo verso è già emblematico della lettura hugoliana della *Commedia* come allegoria della vita: «Quand le poëte peint l'enfer, il peint sa vie»; una vita difficile da cui però, in accordo con i *topoi* romantici, il genio di Dante seppe risollevarsi: «Le génie au front calme, aux yeux pleins de rayons, / Le Virgile serein qui dit: Continuons!»¹⁰⁴. Più tardi, la poesia *Écrit sur un exemplaire de la «Divina Commedia»*, contenuta nelle *Contemplations*¹⁰⁵, si pone come una sorta di palinsesto dantesco in cui il poeta, invertendo i ruoli, incontra Dante pellegrino e ascolta il racconto del viaggio nell'aldilà. Si tratta di un'inversione significativa (Hugo finisce per essere il

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² V. Hugo, *Préface de Cromwell*, in *Théâtre complet I*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1963, p. 425.

¹⁰³ Cfr. J. Risset, *Histoire d'une absence*, cit., p. 221. Lionello Sozzi, pur ammettendo la presenza, in alcuni passi hugoliani, di motivi che potrebbero discendere dal *Purgatorio* o dal *Paradiso*, afferma che è impossibile escludere che Hugo avesse letto esclusivamente l'*Inferno*. D'altronde, la visione dantesca del *Paradiso* appare incompatibile, secondo Sozzi, con l'animismo di Hugo. Cfr. *Dante e Hugo*, in «Lecture classensi», n. 14, 1985, p. 49.

¹⁰⁴ V. Hugo, *Après une lecture de Dante*, in *Les Voix intérieures, Œuvres poétiques*, t. I, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1964, p. 991.

¹⁰⁵ V. Hugo, *Écrit sur un exemplaire de la «Divina Commedia»*, in *Les Contemplations, Œuvres poétiques*, t. II, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1967, p. 568.

pellegrino che ascolta il racconto delle anime) che annuncia la prospettiva dell'identificazione tra il poeta e Dante ben esplicitata nella *Vision de Dante* contenuta nella *Légende des siècles*: qui è di nuovo l'Inferno a fare da sfondo a una vicenda in cui, a dispetto del titolo, Dante è descritto unicamente da lontano e non appare che in maniera periferica a suggellare la condanna di quelli che sono, di fatto, i nemici di Hugo¹⁰⁶. Dante passa così a rappresentare per Hugo «un esempio fiammeggiante della galleria dei perseguitati [...] un'idea di martirio, [...] di rinuncia, di messa al bando»¹⁰⁷. A partire dal 1851, quando il poeta è ormai in esilio dalla Francia di Napoleone III, saranno infatti in molti a stabilire un parallelo con la figura di Dante, cacciato dalla propria città madre e costretto a scrivere in terra straniera, generando così una certa nostalgia mista a rammarico che si fa largo nella produzione lirica¹⁰⁸. Nel 1865, invitato dal Comune di Firenze a tenere un discorso in occasione del sesto centenario della nascita di Dante, Hugo inviò un testo «non privo di altisonante retorica» in cui viene suggellata la somiglianza tra le sorti dei due poeti: Dante è visto come l'uomo del riscatto che, nonostante l'avversione del suo stesso popolo, riuscì a portare l'Italia alla gloria letteraria. L'esilio diventa così anticamera di «un radioso ritorno»¹⁰⁹.

L'identificazione con Dante non è certo appannaggio del solo Hugo: Gérard de Nerval si autodefinirà in effetti come «une des réincarnations du Dante»¹¹⁰. Nella sua produzione, non è solo il tema del viaggio iniziatico alla ricerca della donna amata ad essere preso in prestito dalla *Commedia* ma, soprattutto, la fascinazione per la sfera onirica intesa come potente mezzo creativo oltre che come vero e proprio luogo di rivelazione. In tal senso, più che dal «poema sacro», Nerval sembra trarre maggiore ispirazione dalla *Vita Nova*, esplicitamente chiamata in causa dall'autore per definire la traiettoria narrativa di *Aurélia*. Le analogie non potrebbero essere più evidenti: Aurélia è un doppio di Beatrice e, non a caso, il turbamento generato dalla visione dell'amata è descritto da Nerval proprio attraverso il riferimento alla passione dantesca. Entrambe le opere si pongono come biograficamente veritiere, costituendosi come «livre de la mémoire» in cui l'autore è al tempo stesso colui che vive un'esperienza, che la ricorda attraverso la scrittura e che la

¹⁰⁶ Cfr. M. Lange, *Victor Hugo et les sources de la «Vision de Dante»*, in «Revue d'Histoire littéraire de la France», n. 4, 1918, pp. 532-561.

¹⁰⁷ L. Sozzi, *Dante e Hugo*, in «Letture classensi» n. 14, 1985, p. 49.

¹⁰⁸ Cfr. A. Counson, *Dante en France*, cit., pp. 189-191.

¹⁰⁹ L. Sozzi, *Dante e Hugo*, cit., p. 50.

¹¹⁰ J. Risset, *Histoire d'une absence*, in *Dante écrivain*, cit., p. 224.

commenta per il lettore. Questo triplice movimento si inserisce in un quadro in cui i due diversi protagonisti cercano di intraprendere un cammino che li porterà ad essere degni della donna desiderata, la quale si trova così ad essere quella figura salvifica che, pur trovando la morte precocemente, è in grado di condurre i protagonisti alla redenzione. Il viaggio del singolo diventa pertanto il viaggio dell'umanità intera, *exemplum* per la collettività. Persino i sogni che, nella *Vita Nuova* assumono un'importanza capitale in virtù del loro ruolo profetico, si trovano ad avere in Nerval la medesima funzione. Tutto sembrerebbe suggerire un parallelismo perfetto tra i due autori, se non fosse che la *quête* ascetica si traduce in due esiti molto diversi: da un lato, attraverso il viaggio immaginato nella *Commedia*, in una purificazione che porta all'incontro con Beatrice e, quindi, con la divinità; dall'altro, in un fallimento dovuto all'impossibilità di riconoscere un Dio che appare inaccessibile, fallimento che sfocerà in un inevitabile suicidio. Se il pellegrino fiorentino può contare sull'aiuto delle guide che si succedono nell'ascesa al Paradiso e che lo rassicurano sull'ingiustizia dell'esilio che lo attenderà in vita, il protagonista di *Aurélia* è irrimediabilmente solo nel confronto con la parte oscura dei sogni, impegnato in una lotta che ricorda da vicino quella dello stesso Nerval negli ospedali psichiatrici¹¹¹.

Oltre che come autore, Dante entra a far parte dell'immaginario letterario anche in quanto personaggio protagonista di un viaggio dai contorni meravigliosi. È così che ha luogo, in un autore come Balzac (che riprende, nella *Comédie humaine*, il titolo del poema dantesco) un altro fenomeno di appropriazione: nel racconto *Les Proscrits*, il giovane studente fiorentino arrivato a Parigi per frequentare la Sorbona racconta di aver compiuto un viaggio agli inferi simile a quello di Dante, viaggio durante il quale poté fare la conoscenza di un dannato punito per essersi tolto la vita allo scopo di raggiungere l'amata, morta qualche tempo prima. Significativamente, il nome che Balzac decide di attribuire a quest'anima destinata al giudizio coincide con il proprio, Honoré: il rimaneggiamento dell'originale è reso quindi manifesto, segno evidente di come l'opera dantesca fosse a quel punto entrata nella tradizione nazionale¹¹². E non è un caso che, come rileva Risset, tra tutti i corsi accademici, quello che maggiormente interessa il protagonista è proprio

¹¹¹ M. Safieddine, *Nerval dans le sillage de Dante. De la Vita Nuova à Aurélia*, Paris, Cariscript, 1994. Vedi anche J.-P. Ferrini, *Lectures de Dante. Un doux style nouveau*, cit., pp. 48-50 e G. Champart-Malandain, *Aurélia et La Divine Comédie: une lecture rapprochée*, in H. Levillain (sous la direction de), *Dante et ses lecteurs*, cit., pp. 103-111.

¹¹² Vittorio Lugli spiega anche come, nel 1308, la data in cui è ambientato il racconto, «Dante avrebbe potuto essere a Parigi ma non ascoltare le lezioni di Sigieri, morto venticinque anni prima». Cfr. V. Lugli, *Dante e Balzac con altri italiani e francesi*, cit., p. 32.

quello di Siger de Brabant, noto per la sua adesione alle dottrine averroiste e presente, in *Par. X*, v. 136, attraverso l'evocazione di San Tommaso: ancora una volta, Dante è considerato in quanto personaggio e come tale soggetto a percorrere sentieri diversi da quelli della realtà storica, in questo caso mostrando fascinazione per una dottrina sulla cui influenza sulla mistica della *Commedia* i critici sono discordi¹¹³.

Se i riferimenti a Dante cominciano a farsi via via più presenti nella letteratura dell'epoca, ancora una volta si tratta di reminiscenze confuse che non necessariamente determinano una familiarità con l'opera¹¹⁴. C'è infatti anche chi, come Eugène Aroux, vede in Dante «un eretico, un socialista e un rivoluzionario», ossia un impostore che, sotto le mentite spoglie di un paladino della fede cristiana, tramerebbe in realtà contro la Chiesa. Individuando nel fatto stesso di scrivere in volgare, e non in latino, un primo indizio dell'eterodossia di Dante (mentre «les guelfes n'écrivaient qu'en latin»¹¹⁵) e riprendendo le teorie di Gabriele Rossetti, Aroux crede all'esistenza di una cabala, comprendente in sostanza tutti i poeti del dolce stil novo, aderente ad un platonismo che si opponeva in tutto e per tutto al dogmatismo cattolico. Ad essi Dante si sarebbe segretamente rivolto nel sonetto *Donne ch'avete intelletto d'amore* proprio per comunicare loro che, da quel momento in poi, la lirica amorosa sarebbe stata nascosta da un (finto) velo teologico che gli avrebbe permesso di continuare a scrivere senza incorrere nella censura della Chiesa¹¹⁶. Beatrice rappresenterebbe, secondo questa visione, niente meno che «l'ensemble des doctrines syncrétiques de la Gnosis et de Manès, repoussées

¹¹³ La questione dell'elogio di Siger de Brabant da parte di San Tommaso costituisce un punto enigmatico della *Commedia* che non potrà qui essere discusso nella sua interezza. In sostanza, se è vero che, nella realtà storica, Siger de Brabant venne aspramente contrastato da Tommaso, va però sottolineato che la gran parte dei commentatori è concorde nell'affermare che sarebbe quanto meno azzardato leggere l'episodio come la prova di un'adesione dantesca alle teorie averroiste. Per un approfondimento sulla questione si veda B. Nardi, *L'averroismo del "primo amico" di Dante* in «Studi danteschi» vol. XXV, 1940, pp. 66-70; E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit., p. 65; H. Hauvette, *Introduction à l'étude de la Divine Comédie*, Paris, Hachette, 1911, pp. 71-74 e É. Gilson in *Dante et la philosophie*, Paris, Les belles lettres 1952 [1939], specialmente alle pp. 308-325. Anche Jacqueline Risset concorda con questa visione dominante. Cfr. *Dante écrivain*, cit., pp. 184-185.

¹¹⁴ Cfr. A. Counson, *Dante en France*, cit., pp. 160-178.

¹¹⁵ E. Aroux, *Dante hérétique, révolutionnaire et socialiste. Révélations d'un catholique sur le moyen âge*, Paris, Jules Renouard et Cie, 1854, p. 23. Aroux sostenne questa tesi per tutta la sua vita, pubblicando diversi articoli sullo stesso argomento e proponendo, nel 1856, una propria traduzione in versi della *Commedia* seguita da una supposta rivelazione del codice dei Fedeli d'Amore, il cui titolo completo non potrebbe essere più esplicito: *La Comédie de Dante traduite en vers selon la lettre et commentée selon l'esprit. Enfer, Purgatoire, Paradis illuminés à giorno, dénouement tout maçonnique de sa Comédie albigeoise, suivi de l'hérésie de Dante démontrée par Françoise de Rimini, de preuves supplémentaires de la clef du langage symbolique des Fidèles d'Amour*. Questa scia interpretativa sarà poi ripresa, in Francia, da René Guenon, autore nel 1925 di *L'Esotérisme de Dante*.

¹¹⁶ Ivi, pp. 45-46.

[...] par l'Église»¹¹⁷. La *Commedia* – a detta di Aroux, testo volutamente oscuro e incomprensibile – non sarebbe allora altro che un codice per i seguaci della setta che Aroux stesso sarebbe però riuscito a decifrare, non senza degli esiti quasi comici, come l'ipotesi secondo cui Ulisse («troppo socialista» per fare ritorno a Itaca da Penelope) e Diomede rappresenterebbero Dante e Arrigo VII uniti nel sogno rivoluzionario e nella fede nel progresso¹¹⁸. O come la convinzione secondo cui «il dolce color d'oriental zaffiro» (*Purg.* I, v. 13) sarebbe un rimando all'azzurro con il quale vengono identificati gli iniziati massonici, mentre la rosa dei beati costituirebbe un chiaro simbolo dell'ammissione di Dante al rango dei Rosa-Croce¹¹⁹.

In questo quadro in cui, come si è visto, sembrano proliferare «des pensées attribuées à Dante et auxquelles Dante n'a jamais pensé»¹²⁰, una scuola critica su base filologica si diffonde almeno tra gli insegnamenti universitari. Alla Sorbona il corso di Claude Fauriel, grande amico di Manzoni e poi maestro del celebre Frédéric Ozanam, inserisce Dante nella prospettiva dello sviluppo della lingua italiana trecentesca e spiega alcuni passi delle tre cantiche mettendoli in rapporto con il contesto culturale, storico e sociale in cui furono scritti, oltre che con le altre produzioni dantesche; operazione questa fino ad allora del tutto inedita nel panorama francese e che lo porterà ad affermare, con grande intuizione, che «l'Enfer est l'expression vraie, sérieuse et profonde du moyen âge italien»¹²¹. Ozanam riprenderà, qualche anno dopo, questo approccio critico, rammaricandosi, nell'importante studio dal titolo *Dante et la philosophie catholique au treizième siècle*, e, successivamente nella prefazione alla sua traduzione del *Purgatorio*¹²² (1862), di come la Francia avesse negletto la componente filosofica del poema, conservando unicamente qualche stereotipo dell'*Inferno*: «Beaucoup ne connaissent du poëme entier que l'Enfer, et de l'Enfer que l'inscription de la porte et la mort d'Ugolin»¹²³. Secondo Sainte-Beuve, è proprio a Fauriel e Ozanam che si deve la riscoperta dell'altro volto di Dante, quello «tendre, affectueux et touché»¹²⁴. D'altronde, uno dei famosi *lundi* di Sainte-Beuve sarà

¹¹⁷ Ivi, p. 55.

¹¹⁸ Ivi, pp. 145-146.

¹¹⁹ Ivi, p. 160 e 260-261.

¹²⁰ G. Tiraboschi, cit. in A. Counson, *Dante en France*, cit., p. 145.

¹²¹ C. Fauriel, *Dante et les origines de la langue et de la littérature italiennes*, Paris, Auguste Durand, 1854, p. 446.

¹²² D. Alighieri, *Le Purgatoire*, traduction et commentaire avec texte en regard par Frédéric Ozanam, Paris, J. Lecoffre, 1862.

¹²³ F. Ozanam, *Dante et la philosophie catholique au treizième siècle*, Paris, Perisse Frère, 1839, p. 6.

¹²⁴ C. A. de Sainte-Beuve, *La Divine Comédie de Dante traduite par M. Mesnard*, in *Causeries du lundi* t. XI, Paris, Garnier, 1929, p. 210.

dedicato proprio a Dante in occasione della pubblicazione di una nuova traduzione dell'*Enfer* ad opera di Jacques-André Mesnard¹²⁵: il poeta viene collocato dal critico, che qui dà prova di una familiarità non comune con la letteratura italiana, nelle più alte sfere della creatività. La lettura, breve ma puntuale, del poema si accompagna a una rassegna del fraintendimento francese da Voltaire fino agli inizi del XIX secolo. Per comprendere Dante, secondo Sainte-Beuve, era stato necessario che i francesi si liberassero proprio da un certo «esprit français» derivato dal classicismo e impregnato di tutta una serie di pregiudizi stratificati nel corso dei secoli. Pur riconoscendo, dunque, che una «révolution littéraire» doveva aver luogo se un magistrato come Mesnard aveva intrapreso la traduzione di un'opera fino a quel momento soggetta a tanti fraintendimenti, Sainte-Beuve, come sintetizzò Curtius, «si dichiarava riluttante ad abbandonare l'impostazione classicista»¹²⁶ continuando di fatto a considerare Dante come estraneo alla sensibilità dell'epoca: «plus il est de son siècle, moins il est du nôtre»¹²⁷.

Proprio in quegli stessi anni una voce non appartenente all'ambito accademico, ma ben inserita nei circoli intellettuali dell'epoca, tenta un difficile paragone tra la *Commedia* di Dante e il *Faust* di Goethe: sotto lo pseudonimo di Daniel Stern, quella che la contessa d'Agoult dà alle stampe è una velata critica della società francese, la quale non sembra voler accettare ciò che non comprende di primo acchito relegando così le due opere in questione al rango di eccentricità straniere¹²⁸. Se l'esegesi critica dell'autrice non presenta elementi di particolare originalità – rivelandosi, non per questo, meno erudita – i punti di contatto stabiliti tra la *Commedia* e il *Faust* sono invece più interessanti: Virgilio è accostato a Mefistofele poiché entrambi, pur trattandosi di figure di ascendenza pagana, si fanno tramite per la salvezza dei protagonisti; Gretchen, prevedibilmente, ricorda Beatrice al punto da suggerire l'ipotesi di una comune concezione della donna nei due autori; tanto in Dante che in Goethe, il racconto si fonda sull'assioma di una reale comunicazione tra mondo reale e sovranaturale. Ma, soprattutto, quello di cui entrambe le opere si fanno portatrici è una visione religiosa che, pur trovando fondamento nella

¹²⁵ D. Alighieri, *La Divine Comédie. L'Enfer*, traduction nouvelle par Jacques-André Mesnard, notes par Léonce Mesnard, Paris, Amyot, 1854-1857.

¹²⁶ E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit., p. 389.

¹²⁷ C. A. de Sainte-Beuve, *La Divine Comédie de Dante traduite par M. Mesnard*, cit., p. 213.

¹²⁸ D. Stern, *Dante et Goethe: dialogues*, Paris, Didier, 1866. Si tratta di un testo ancora poco studiato in cui, come suggerisce il titolo, il paragone tra le due opere è tracciato sotto forma di un dialogo tra quattro personaggi in cui quello centrale, Diotime (che è voce della stessa l'autrice), spiega agli altri la natura dei due scritti, risponde alle domande e ribatte alle critiche.

dottrina cattolica, esprime in qualche modo una concezione personale della divinità in cui l'ortodossia si piega a regole morali stabilite dalla sensibilità dell'autore (si pensi a Catone, il quale, pur essendosi suicidato, è messo da Dante nel purgatorio oppure a Faust che finisce per essere salvato senza alcun bisogno di confessare i suoi peccati ad altri che a se stesso).

Un discorso a parte riguarda la poesia: come si vedrà più avanti (cfr. 2.3 e 2.4) alcune letture della *Commedia* hanno avvicinato Dante al Rimbaud di *Une saison en enfer*, opera in cui non solo si osserva la medesima profonda commistione tra prosa e poesia che caratterizza la *Vita Nova*, ma in cui lo scopo esplicito è quello di utilizzare una nuova lingua, «une alchimie du verbe»¹²⁹ che passi attraverso un'operazione di traduzione del mondo in immagini, e delle immagini in versi. Una «hallucination des mots»¹³⁰ che, secoli prima di Rimbaud, avrebbe colto Dante al lavoro sulle terzine della *Commedia*, una febbre verbale che la ricerca delle parole in volgare, atte a comporre la materia delle cantiche, spinge alla creazione di nuovi termini fino a giungere all'indicibilità suprema che è Dio: «Trasumanar significar per verba / non si poria» (*Par.*, I, v. 70)¹³¹. Entrambi riconoscibili nella fisionomia rimbaldiana dell'«inventeur bien autrement méritant que tous ce qui m'ont précédé» così come del «musicien [...] qui ai trouvé quelque chose comme la clef de l'amour»¹³², i due poeti sembrano condividere il medesimo gesto di rottura attraverso il quale la poesia diventa strumento di radicale innovazione linguistica.

Anche Risset aderisce a questa scia critica, ponendo in particolare l'accento sul tassello che potrebbe aver costituito il legante tra i due poeti e che, non a caso, è proprio una traduzione: quella del 1855 di Lamennais¹³³. Questa versione della *Divine Comédie* – una delle più note del XIX secolo – sembra presentare delle analogie con alcuni dei passi di *Une saison en Enfer* e non è da escludere che questa somiglianza sia riconducibile al fatto che la traduzione di Lamennais sia in prosa e non in versi. Una prosa, per giunta, scandita in paragrafi numerati – uno per ogni gruppo di tre terzine dantesche – che dividono lo spazio della pagina facendo risaltare il bianco e dando vita ad una sorta di poema in prosa

¹²⁹ A. Rimbaud, *Alchimie du verbe, Une Saison en enfer*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1972, p. 108.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Questa è la tesi sviluppata da Sollers in *Dante et la traversée de l'écriture*, «Tel Quel» n. 23, automne 1965, p. 24.

¹³² A. Rimbaud, *Vie II, Illuminations*, in *Œuvres complètes*, cit., p. 128.

¹³³ D. Alighieri, *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, traduction par Félicité de Lamennais, in *Œuvres posthumes*, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1855. Cfr. J. Risset, *Une saison au paradis: Rimbaud lecteur de Dante*, in *Rimbaud, stratégie verbale e forme della visione*, Pisa, ETS/Slatkine, 1993, pp. 117-127.

dai tratti novecenteschi, per l'appunto. Tuttavia – precisa Risset – sarebbe probabilmente ingenuo (nonché, si potrebbe aggiungere, concettualmente superfluo) tentare di scovare, attraverso un'analisi minuziosa, l'equivalente dantesco delle immagini rimbaldiane¹³⁴. Se mai l'*Enfer* di Rimbaud ha a che fare qualcosa con quello fiorentino, si tratta di una visione rovesciata in cui «Le monde de Dante est traversé tout entier, mais en désordre. C'est une vision où les places, les rôles de 'paradis' et 'enfer' ont été distribués par l'impossible'»¹³⁵. La nozione stessa di una «stagione» all'Inferno contrasta con la dimensione teologica tradizionale: l'espiazione della colpa appare qui transitoria, come se dall'abisso fosse possibile uscire, ma senza che questo implichi in alcun modo un lieto fine. Non è allora un caso che, in origine, *Une saison en Enfer* avrebbe dovuto intitolarsi *Le Livre païen*¹³⁶, costituendo a tutti gli effetti un rovesciamento semantico e concettuale dell'opera di Dante: se un'appropriazione del «poema sacro» è possibile, essa può avvenire soltanto per opposizione e all'insegna di una modernità in cui, a partire da Baudelaire e dalla sua Béatrice paradossale, la categoria del negativo prevale sull'idea di una divinità sacra. Capovolgimento definitivo della figura angelica, la frase di Mallarmé «La destruction fut ma Béatrice» segna un nuovo approccio della *Commedia* che è tanto distante dall'interpretazione medievaleggiante del Rinascimento quanto da quella oscurantista del XIX secolo¹³⁷.

Il XX secolo si apre, sotto la spinta di Charles Maurras e Maurice Barrès, con un tentativo di leggere Dante come simbolo di una «renaissance de la latinité»¹³⁸ di carattere nazionalista. Nel 1921, per la celebrazione del sesto centenario dalla morte del poeta, il discorso inaugurale alla Sorbonne tenuto, tra gli altri, da Maurras, Raymond Poincaré, Paul Hazard e Henri Cochin è l'occasione per affermare l'opposizione con lo spirito teutonico, tacciato (secondo una tradizione affermatasi già nell'Ottocento) di propensione all'oscurità, alla segretezza e al caos. Nel delicato contesto dell'*entre-deux-guerres*, il

¹³⁴ Ivi, p. 120.

¹³⁵ Ivi, p. 121.

¹³⁶ J. Risset *Dante en France, histoire d'une absence*, cit., p. 68.

¹³⁷ Ivi, pp. 67-68.

¹³⁸ J.-P. Ferrini, *Lectures de Dante. Un doux style nouveau*, cit., p. 94. Vedi anche C. Maurras, *Dante et Mistral*, in *Poésie et vérité*, Grenoble, H. Lardanchet, 1944 ; C. Maurras, *Le Conseil de Dante*, Paris, Nouvelle librairie nationale, 1920 e M. Barrès, *Dante, Pascal et Renan*, Paris, Plon, 1923.

«poema sacro» diventa dunque mero pretesto per ribadire una strategica solidarietà tra Francia e Italia¹³⁹.

La riscoperta dantesca finisce così per scadere nuovamente in un'ottica molto lontana dalla complessità dei livelli di lettura della *Commedia*. Lo stesso può dirsi di Claudel – più tardi criticato da Borges¹⁴⁰ – il quale sembra orientare la lettura della *Commedia* esclusivamente sul ruolo salvifico di Beatrice, identificata come fonte suprema dell'*agàpe* cristiana, come colei che elargisce la grazia. La visione dantesca dell'Oltretomba – afferma ancora Claudel che sembra considerare il solo senso anagogico dell'opera – non deve essere presa alla lettera poiché le indicazioni dei teologi riguardo la vita eterna sono altre. Se Claudel è stato «délecté» dal poema, Dante non lo ha invece «instruit»¹⁴¹. In questa ottica, persino la commistione tra la simbologia cristiana e quella classica è vista come inappropriato abbandono a una mitologia di tipo pagano (Claudel non perdona, tra i molti altri esempi possibili, l'uso dell'appellativo «Giove» per indicare Gesù in *Purg.* VI, vv. 118-119). Appare dunque chiaro che una lettura di questo genere presuppone che Dante stia descrivendo l'aldilà mediante una rappresentazione che si vorrebbe “realistica”. Ma una tale impostazione dell'opera negherebbe, di fatto, la sua componente finzionale, la quale, oltre ad essere presente nel titolo, si esplicita in tutti quei passi (specialmente dell'*Inferno* e del *Purgatorio*, quest'ultimo descritto per la prima volta come luogo fisico proprio da Dante) ispirati più dalla tradizione popolare che non dalla teologia¹⁴².

In Saint-John Perse, a cui venne affidato il discorso commemorativo del Congresso Internazionale in occasione del settimo centenario della nascita di Dante, si ritrova invece una lettura quasi romantica¹⁴³ di Dante che sfocia in una sorta di nominalismo: «Ceux-là se lèvent avec nous pour qui le fait Dante se confond de lui-même avec le grand fait poétique dans l'histoire de l'homme d'Occident»; «Pour la septième fois l'appel séculaire

¹³⁹ Cfr. M. Scialom, *Dante, Baromètre des passions françaises*, in S. Michaud (sous la direction de), *L'Édification. Morales et cultures au XIXe siècle*, Paris, Créaphis, 1993, p. 141.

¹⁴⁰ Cfr. Borges, Jorge Luis, *Siete noches*, Fondo de Cultura Económica Argentina, parzialmente tradotto in francese, con il titolo di *Divine Comédie*, da Françoise Rosset, «L'Infini» n. 3, été 1983, p. 33.

¹⁴¹ P. Claudel, *Mémoires improvisées*, Paris, Gallimard, 1969 [1955], p. 59, cit. in D. Millet-Gérard, *Cristal théologique et reflet poétique : Le Paradis entre Saint Thomas d'Aquin et Paul Claudel*, in H. Levillain, (sous la direction de), *Dante et ses lecteurs*, cit., p. 152.

¹⁴² J. Risset, *Dante écrivain*, cit., p. 177.

¹⁴³ Come ha mostrato Carol Rigolot attraverso un'analisi comparativa di questo discorso con quello tenuto da Victor Hugo nel 1865 in occasione del sesto centenario dalla nascita di Dante, Saint-John Perse riprende molte delle immagini hugoliane. Cfr. C. Rigolot, *Victor Hugo et Saint-John Perse: Pour Dante* “The French Review”, vol. 57, no. 6, 1984, pp. 794-801.

du nom ! Dante Alighieri ! », «Il y a, dans l'histoire d'un grand nom, quelque chose qui s'accroît au-delà de l'humain»¹⁴⁴. Il nome, nell'ottica di Saint-John Perse, è l'anticamera del genio e, al tempo stesso, il custode della gloria postuma. E il genio, come da tradizione romantica, è indipendente, anticonformista, ai margini della propria epoca: «Privilège du génie à son plus libre accès d'omnipotence, courant de haut, sous sa loi propre»¹⁴⁵. Significativamente, al nome «Dante», che nel discorso di Saint-John Perse sembra quasi sostituire la persona, si contrappone l'anonimato della folla che acclama il poeta: «Se lever aujourd'hui en l'honneur du Dante, c'est s'exprimer anonymement au nom d'une immense famille : celle pour qui le nom, le mot Dante, puissant vocable, tient la plus haute résonance au fond de l'antre poétique»¹⁴⁶. In questo quadro, l'opera dantesca appare «œuvre de poète et non plus d'humaniste [où] l'évasion philosophique procède moins d'une spéculation que d'un sentiment [...] elle garde, rebelle, contre toute prise d'intellect, sa liaison vivante avec le mouvement même de l'être, sa fortune»¹⁴⁷. Non stupisce, quindi, che l'uso che Dante fa della lingua sia considerato più come il frutto di un'ispirazione di stampo mistico, facente capo all'intuizione del genio, piuttosto che ad una meditazione di carattere scientifico. Il paradosso è evidente: nel tentativo di elogiare Dante, Saint-John Perse finisce per farlo ricadere nel mito, lasciando così in secondo piano la componente analitica che la *Commedia* presuppone.

Accanto all'omaggio dei poeti, arriva anche uno studio accademico più approfondito: intorno agli anni Cinquanta, una scuola che si forma intorno alle ricerche di Louis Gillet Augustin Renaudet e, soprattutto, Étienne Gilson, tenta di inserire Dante in una prospettiva filosofica che tenga conto del contesto politico e del pensiero teologico medievale¹⁴⁸. Gilson, in particolare, attraverso una serrata argomentazione esposta in *Dante et la philosophie*, riesce a confutare le teorie sviluppate nei decenni precedenti (specialmente con i lavori del domenicano Pierre Mandonnet) che avevano ridotto il poeta

¹⁴⁴ S.-J. Perse, *Pour Dante*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 9-10.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 12.

¹⁴⁷ *Ivi* pp. 11-12.

¹⁴⁸ Come ha mostrato l'analisi di Christian Bec delle traduzioni delle opere di Dante nel XX secolo, gli scritti filosofici dell'autore quali il *Convivio*, il *De Monarchia* e il *De vulgari eloquentia*, sono poco conosciuti in Francia e non conoscono la varietà di traduzioni della *Commedia* e della *Vita Nova*. Si può concludere che «Pour les lecteurs de langue française, Dante est donc l'auteur de la *Comédie* et poète lyrique, non pas philosophe». Cfr. C. Bec, *Le «Dante» en langue française au XXe siècle. Essai de synthèse*, «Lecture classensi», 19, 1990, pp. 105-116.

fiorentino a una sorta di chierico mancato e Beatrice a pura allegoria della teologia¹⁴⁹. Sforzo ammirevole e dai risultati certamente validi, questo approccio sembra però allontanare definitivamente l'autore della *Commedia* dal ruolo di «scrittore», relegandolo a quello di filosofo, di teorico del medioevo¹⁵⁰. È in questo contesto che una nuova lettura dell'intera opera dantesca comincia a farsi largo.

2.3. Verso la rivoluzione: il Dante di *Tel Quel* e Sollers

Nell'autunno del 1965 il gruppo di *Tel Quel* fece uscire un volume speciale, il ventitreesimo, dedicato in gran parte a Dante in occasione del settimo centenario dalla nascita del poeta. La presentazione del numero, riportata sulla fascetta editoriale, appariva volutamente provocatoria: «Connaissez-vous Dante?». E non a caso: come da intenzione del comitato di redazione, in effetti, il volume si voleva esplicita risposta al «désolant discours (vide et pompeux) de Saint-John Perse»¹⁵¹. I quattro saggi critici proposti, in effetti, non potrebbero essere più lontani dal *Pour Dante*: in apertura un *Dante dans la perspective philosophique* di Schelling; seguono Sollers, con *Dante et la traversée de l'écriture*, Edoardo Sanguineti con *Inf. VIII* e Bernard Stambler con un'analisi di tre sogni danteschi (*Trois rêves*). A chiudere la rassegna, una traduzione di Giambattista Vico ad opera di Risset di una lettera indirizzata a Gherardo Degli Angioli e presentata con il titolo *Sur Dante et sur la nature de la vraie poésie*. Testi di epoche e di natura così diversa, in cui, però, un tratto fa da legante concettuale: in tutti, Dante è considerato come poeta estremamente «moderno».

Il breve scritto di Schelling originariamente intitolato *Über Dante in philosophischer Beziehung*¹⁵² e proposto in «*Tel Quel*» nella traduzione di Jacques Legrand, colpisce proprio per la contemporaneità di un approccio risalente invece ai primissimi anni

¹⁴⁹ É. Gilson, *Dante et la philosophie*, cit. Il volume che racchiude l'essenza del pensiero di Mandonnet su Dante presenta un titolo già di per sé esplicito: *Dante le Théologien. Introduction à l'intelligence de la vie, des œuvres et de l'art de Dante Alighieri* (Paris, Desclée De Brouwer, 1935). L'autore tenta in tutti i modi (troppo spesso, come notato da Gilson, senza nemmeno prendere in considerazione tutti i testi danteschi) di dimostrare che Beatrice non è mai esistita in carne ed ossa, ma unicamente come simbolo della teologia stessa. La *Vita Nuova* costituirebbe, secondo Mandonnet, il racconto di come Dante rinunciò a prendere i voti (in seguito alla morte di Beatrice/la teologia) e *La Divina Commedia* un tentativo di espiare questa colpa.

¹⁵⁰ Cfr. J. Risset, *Dante en France, histoire d'une absence*, cit., pp. 59-60.

¹⁵¹ «*Tel Quel*» n. 23, automne 1965, p. 74.

¹⁵² F. W. J. Schelling, *Über Dante in philosophischer Beziehung*, «*Kritisches Journal der Philosophie*» Zweiten Bandes drittes Stück, 1803, pp. 35-50.

dell'Ottocento: attraverso una prospettiva che, come suggerisce il titolo, si vuole filosofica e non religiosa, l'autore si propone di spiegare il carattere universale del poema dantesco sottolineando come esso sia «exemplaire pour toute la poésie moderne»¹⁵³. Paradossalmente, l'argomentazione posta a sostegno di questa tesi prende le mosse dalla considerazione di ciò che la *Commedia* non è: né romanzo, né poema epico, né poesia didascalica, né dramma, Dante sembra aver creato attraverso le tre cantiche un nuovo genere. L'appellativo «commedia» si rivela dunque una scelta formale in linea con quanto esposto nell'*Ars poetica* di Orazio: il poema presenta «tragicum principium, et comicum finem»¹⁵⁴. Non solo, ma «le caractère composite de son poème, dont la matière est tantôt sublime et tantôt grossière»¹⁵⁵, così come il linguaggio composito, non potevano adattarsi alla categoria di «tragedia». Se tutti questi elementi portano all'affermazione dell'assoluta singolarità del poema, la prospettiva filosofica schellinghiana permette di individuarne anche il carattere universale: mentre nell'antichità, attraverso il mito, il generale sembrava potersi applicare all'individuo, in epoca contemporanea si procede all'inverso, ed è solo mediante il particolare che si arrivano a estrarre le leggi collettive. In altre parole, «l'individu crée un tout de la partie du monde qui lui est révélée à partir de la matière que lui fournit son temps, son histoire et ses sciences, se forge une mythologie»¹⁵⁶. Sono dunque le storie individuali a dover generare l'*ethos* comunitario: occorre che «l'individu, grâce à sa plus haute spécificité, redevienne exemplaire, grâce à sa parfaite singularité, redevienne absolu»¹⁵⁷. E questo compito, secondo l'analisi schellinghiana, sarebbe portato magistralmente a termine da Dante: «C'est justement par cet incomparable caractère d'individualité que l'on trouve dans son poème que Dante est le créateur de l'art

¹⁵³ F. W. J. Schelling, *Dante dans la perspective philosophique*, «Tel Quel» n. 23, automne 1965, p. 11. Orig. *Über Dante in philosophischer Beziehung*, cit.: «seiner Allgemeingültigkeit und Urbildlichkeit für die ganze moderne Poesie». Questa idea sarà ripresa, quasi alla lettera, da Curtius: «I versi di Virgilio e di Dante sono attuali in ogni tempo, per tutti coloro che dalla nobiltà della poesia si sentono mobilitati» (*Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit., p. 268).

¹⁵⁴ Cfr. D. Alighieri, *Epistola a Cangrande della scala*, in *Opere di Dante Alighieri* a cura di Fredi Chiappelli, Milano, Mursia, 1968, p. 921: «Per tutto ciò è chiaro che la presente opera si dica *Commedia*. Infatti se si guarda alla materia, è orribile e repellente da principio, perché è l'Inferno, mentre alla fine è prospera, desiderabile e attraente, perché è il Paradiso».

¹⁵⁵ F. W. J. Schelling, *Dante dans la perspective philosophique*, cit., p. 11. Orig. *Über Dante in philosophischer Beziehung*, cit.: «die gemischte Natur seines Gedichts, dessen Stoff bald erhabener, bald niedriger ist».

¹⁵⁶ Ivi, p. 4. Orig. *Über Dante in philosophischer Beziehung*, cit.: «daß das Individuum den ihm offenbaren Theil der Welt zu einem Ganzen bilde, und aus dem Stoff seiner Zeit, ihrer Geschichte und ihrer Wissenschaft sich seine Mythologie erschaffe».

¹⁵⁷ *Ibid.* Orig. *Über Dante in philosophischer Beziehung*, cit.: «daß das Individuum durch die höchste Eigenthümlichkeit wieder allgemeingültig, durch die vollendete Besonderheit wieder absolut werde».

moderne ; celui-ci ne peut être pensable sans cette nécessité arbitraire ni sans cet arbitraire nécessaire»¹⁵⁸. Nella *Commedia* appare racchiusa tutta la scienza del tempo dell'autore attraverso un'inedita combinazione di allegoria e storia che forma «un tout organique»¹⁵⁹. Se ogni personaggio può essere letto in maniera allegorica, non per questo le caratteristiche che lo ancorano alla storiografia devono essere considerate pura invenzione. È proprio grazie a questa originale commistione tra generale e particolare che l'opera appare come «une compénétration plus haute de la science et de la poésie»¹⁶⁰ senza per questo, come si diceva sopra, risultare didascalica. La *Commedia* si pone invece, secondo questo Schelling mediato da *Tel Quel*, come espressione di una *Weltanschauung* universale, che trascende la specificità dell'epoca in cui la redazione dell'opera ha avuto luogo: «Le poème de Dante donc, [...] , n'est pas l'oeuvre isolée d'une certaine époque, d'un certain degré de la culture, il est exemplaire par sa portée générale qu'il lie à l'individualité la plus absolue, par son universalité qui lui permet de n'exclure aucun aspect de la vie et de la culture»¹⁶¹.

Da questa macrointerpretazione dantesca si passa all'analisi, firmata da Edoardo Sanguineti, dell'ottavo canto dell'*Inferno*¹⁶². Come il volume *Il realismo di Dante*¹⁶³, pubblicato a Firenze quasi contemporaneamente all'uscita del numero 23 di «Tel Quel», questo saggio si propone di mettere in luce le tecniche narrative della *Commedia* attraverso lo studio dei *topoi*, del ritmo del racconto, del ruolo svolto dai personaggi. È facile comprendere come una simile prospettiva, peraltro perfettamente in linea con l'allora neonato Gruppo '63, potesse accordarsi agli interessi di «Tel Quel». Quel che emerge è un Dante sapientemente in grado di tenere in sospenso il lettore attraverso opportuni cambiamenti nel ritmo narrativo. Tra i molti esempi riportati e tratti dall'ottavo canto, particolarmente emblematico appare quello dell'inattesa comparsa di Filippo

¹⁵⁸ *Ibid.* Orig. *Über Dante in philosophischer Beziehung*, cit.: «Eben durch das schlechthin Individuelle, nichts andern Vergleichbare seines Gedichts ist Dante der Schöpfer der modernen Kunst, die ohne diese willkürliche Nothwendigkeit und nothwendige Willkühr nicht gedacht werden kann».

¹⁵⁹ Ivi, p. 6. Orig. *Über Dante in philosophischer Beziehung*, cit.: «Einem Ganzen».

¹⁶⁰ Ivi, p. 7. Orig. *Über Dante in philosophischer Beziehung*, cit.: «Dante's Gedicht ist eine viel höhere Durchdringung der Wissenschaft und der Poesie».

¹⁶¹ Ivi, p. 8. Orig. *Über Dante in philosophischer Beziehung*, cit.: Dante's Gedicht ist also, [...], kein einzelnes Werk eines besondern Zeitalters, einer besondern Stufe der Bildung, sondern urbildlich durch die Allgemeingültigkeit, die es mit der absolutesten Individualität vereinigt, durch die Universalität, vermöge der es keine Seite des Lebens und der Bildung ausschließt, durch die Form endlich, welche nicht besonderer Typus, sondern Typus der Betrachtung des Universum überhaupt ist».

¹⁶² Si tratta di un brano già pubblicato dalla rivista «Il Verri» (n. 14, 1964) e qui tradotto in francese da Jean Thibaudeau.

¹⁶³ E. Sanguineti, *Il realismo di Dante*, Firenze, Sansoni, 1966.

Argenti: mentre attraversano la palude dello Stige a bordo della barca di Flegias, i due pellegrini sembrano aver lasciato dietro di loro la massa dei dannati. Il ritmo del racconto si fa calmo, i versi descrivono il procedere della nave. Ma, segnalato da un «Mentre» che apre la terzina (v. 31), il tono cambia drasticamente introducendo dapprima la voce, e poi il corpo, di un dannato il cui nome sarà opportunamente svelato soltanto alla fine dell'episodio. Come spiega Sanguineti, però, la strategia di «fuga in avanti del racconto» operata dall'autore non si ferma qui: se il lettore è infatti all'oscuro dell'identità del dannato, non così Dante, che afferma di riconoscerlo nonostante gli strati di fango che lo ricoprono (v. 39). È soltanto dopo la lode di Virgilio che il nome di Filippo Argenti sarà pronunciato e che il viaggio in barca potrà continuare serenamente, come mostra il passaggio al *praesens historicum* (vv. 64-66). Nel quadro di un'analisi estremamente dettagliata di cui non è possibile riportare qui per esteso le conclusioni, questo esempio mostra bene la novità dell'approccio di Sanguineti, soprattutto se paragonato alle coeve produzioni francesi in ambito accademico (cfr. 2.2): l'interpretazione dei versi è letterale e non allegorica. Per la prima volta, ad essere messa in rilievo è l'abilità di Dante in quanto narratore, non come filosofo o teologo.

Più marcatamente strutturalista è, invece, l'approccio adottato da Bernard Stambler nell'analisi dei tre sogni che scandiscono il percorso di Dante nel Purgatorio, in particolare per l'ultimo, quello che vede come protagoniste Lia e Rachele. In opposizione a diversi commentatori (tra i quali Pascoli e la stessa Risset molti anni dopo l'uscita di questo articolo¹⁶⁴), l'autore rifiuta l'idea che Lia rappresenti un'anticipazione dell'incontro in Paradiso tra il poeta e Matelda (la quale, proprio come Lia, è descritta nell'atto di raccogliere fiori); conseguentemente, viene rigettata anche l'ipotesi, comunemente accreditata, secondo la quale la sorella Rachele possa costituire un'allegoria di Beatrice. La scelta tra vita attiva (Lia-Matelda) e vita contemplativa (Rachele-Beatrice) a cui, secondo gran parte dei commentatori, Dante sarebbe chiamato, per Stambler semplicemente non sussisterebbe: Giobbe, che nell'Antico Testamento è deve esprimere una preferenza tra le due donne, non è infatti nemmeno presente nel sogno, segno questo che Dante non cercherebbe di porsi al suo posto. Per di più, secondo l'autore, se il centro della riflessione fosse stata realmente l'alternativa tra vita attiva e contemplativa, il poeta avrebbe avuto a disposizione l'episodio evangelico di Marta e

¹⁶⁴ Come dimostra un intervento sulla figura di Matelda di cui Umberto Todini mi ha gentilmente concesso l'ascolto.

Maria in cui la distinzione appare più chiara che non nella coppia Lia-Rachele. Viceversa, poiché questo sogno, come anche i due precedenti, presenta alcuni motivi sessuali più o meno espliciti (una donna che raccoglie i fiori, l'altra che si guarda allo specchio), Stambler suggerisce di leggerli freudianamente come strumenti di «liberazione dell'ego»¹⁶⁵, ovvero come un'allegoria che tuttavia rappresenti non più la verità delle Sacre Scritture, quanto piuttosto ciò a cui Dante vuole credere, ossia il suo essere stato eletto a protagonista del viaggio dell'aldilà, individuo privilegiato a cui la visione è concessa la visione divina. Non a caso, il risveglio coincide con l'elogio di Dante da parte di Virgilio, il quale dichiara il discepolo pronto ad entrare nel paradiso terrestre: è compiuta l'espiazione, l'accesso alla beatitudine appare prossimo. Per Stambler, il riferimento alla Bibbia (mediante le figure di Lia e Rachele) non sarebbe altro che un pretesto per parlare del viaggio stesso, attraverso la creazione di un linguaggio che non necessariamente trascende l'opera, quanto piuttosto la contiene: il poema resta a tutti gli effetti «une fiction poétique unique»¹⁶⁶ in cui quel che conta davvero è quanto accade al pellegrino, al personaggio di cui si sta leggendo il racconto.

A chiudere la rassegna dei saggi su Dante si trova la traduzione rissettiana di una lettera di Vico in cui, ancora una volta, viene sottolineata l'inattualità del poeta nello scenario dell'epoca. Inattualità che va intesa, però, come estraneità rispetto al canone letterario: «vous», scrive Vico a Gherardo degli Angioli, «chérissiez Dante, contre le cours naturel des jeunes gens, lesquels, par le fait du beau sang qui rit dans leurs veines, se plaisent aux fleurs, aux grâces, aux ornements». «Et vous», continua l'autore «avec un goût austère avant le temps, vous sentez ce divin poète qui semble aux sensibilités délicates de notre époque notablement inculte et rude et qui produit, pour les oreilles amollies par des musiques efféminées une harmonie souvent âpre et parfois même désagréable»¹⁶⁷. Le stesse modalità recettive del testo osservabili in Francia appaiono riscontrabili anche nell'analisi vichiana del contesto italiano: non solo il poeta è scartato in favore di scrittori più accessibili ma, là dove invece viene elogiato, è soprattutto l'*Inferno* ad essere considerato come degno di nota, mentre le due restanti cantiche sembrano trascurabili. La spiegazione di questo fenomeno va cercata, secondo Vico, nell'interesse della gran parte dei lettori nei confronti di opere dal carattere «atroce», quasi barbarico, interesse che li

¹⁶⁵ B. Stambler, *Trois rêves*, cit., p. 67.

¹⁶⁶ Ivi, p. 66.

¹⁶⁷ G. Vico, *Nature de la vraie poésie* (trad. it. J. Risset), in «Tel Quel » n. 23, automne 1965, p. 70.

allontana dunque da quel «prodigieux émerveillement» che il *Purgatorio* e il *Paradiso* dovrebbero invece suscitare.

Nella sua portata innovatrice, il saggio di Sollers sembra costituire un prolungamento dei precedenti, ponendosi come vero centro propulsore del numero che merita di essere analizzato più nel dettaglio. In *Dante et la traversée de l'écriture*, ciò su cui insiste Sollers è la dimensione di «scrittore», di fine conoscitore della materia linguistica che ha piena consapevolezza dei quattro sensi che informano la *Commedia* e che ne fanno un testo al tempo stesso letterario, politico e filosofico¹⁶⁸. Solo attraverso quest'ottica è possibile «riaprire Dante» facendolo dialogare con le epoche, con la Storia, rendendolo un testo tra gli altri. Anche l'analisi di Sollers muove dalla constatazione di un sostanziale fraintendimento dell'intera opera nel corso dei secoli. Al punto che, in termini di invisibilità letteraria, il poeta fiorentino potrebbe paradossalmente essere paragonato a Sade¹⁶⁹: tanto l'uno è rimosso dalla società a causa di contenuti reputati scabrosi, quanto l'altro è dimenticato per il motivo opposto, ossia in qualità di presunto araldo del cattolicesimo. Il risultato è che ad essere negletto è il tessuto linguistico che informa la *Commedia*, il quale rende l'opera non un insieme di versi da decifrare ma un testo «que peut parcourir à travers lui [Dante] un sujet qui tente de l'épuiser dans toute ses dimensions, selon un dévoilement actif»¹⁷⁰.

A rendere moderno e universale il «poema sacro» è, invece, la sua duplice struttura: da un lato quella di libro che si pone come somma degli altri attraverso l'evocazione di tutti i domini del sapere dell'epoca (scienza, teologia, ma anche sogni, miti, amore); dall'altro quella di racconto del viaggio negli inferi per mezzo di un narratore autodiegetico che si vuole al tempo stesso autore e spettatore. Non solo, ma questa doppia valenza si applica anche all'ambito del linguaggio, quello del poeta Dante che cerca il proprio stile ma soprattutto quello del teorico che inventa a tutti gli effetti una lingua nazionale che si sostituisca al latino. E il mezzo attraverso il quale questa invenzione può avere luogo è la poesia, definita dallo stesso Dante come «fictio rhetorica musicaque poita» (*De vulgari Eloquentia*, II, IV, 2) e dunque strettamente legata al ritmo: «n'oublions pas», precisa Sollers, «que ce que nous appelons *musique* naît, selon une convergence significative, en même temps que Dante: apparition, avec l'*Ars Nova*, de

¹⁶⁸ Cfr. D. Alighieri, *Epistola a Cangrande della Scala*, cit., p. 920.

¹⁶⁹ Ph. Sollers, *Dante et la traversée de l'écriture*, «Tel Quel» n. 23, automne 1965, p. 12.

¹⁷⁰ Ivi, p. 13.

l'isorythmie, de la notation proportionnelle, développement de la polyphonie [...]; révolution qui est surtout une révolution d'écriture marquée par le surgissement des lignes»¹⁷¹. Rivoluzione della scrittura musicale che porta a una rivoluzione della poiesi, rivoluzione del verso che porta alla rivoluzione linguistica: il percorso è il medesimo e si articola in un movimento che, partendo dal significante (le note e il pentagramma o le rime e le terzine, e così via) procede verso il significato. In tal senso, la lingua a cui Dante aspira non sarà quella degli animali (immersi in un «signifiant intégral» valido all'interno della stessa specie ma non da una specie all'altra) e nemmeno quella degli angeli (caratterizzata da un «signifié pur» che rende tutto intelligibile grazie alla vicinanza divina). Se alla confusione delle lingue di Babele occorrerà sostituire una parola atta alla comunicazione, volta alla referenza, questa parola dovrà dunque ugualmente essere in grado di «faire apparaître la multiplicité invisible du signifié»¹⁷².

Da qui l'importanza che la componente del significante riveste, secondo Sollers, nell'opera dantesca: specialmente nella *Vita Nova*, attraverso la descrizione degli stati d'animo provocati dalla vista – e dal pensiero – di Beatrice, Dante sembra mettere in scena uno spazio in cui il corpo diventa «signifiant majeur» e dove «le champ de la détermination symbolique [est] atteint dans le tremblement du désir»¹⁷³. La sfera del significante, al meglio rappresentata dal corpo di Dante, si oppone al significato assoluto, che è Beatrice. Prendendo in prestito alcuni termini dalla psicanalisi lacaniana, Sollers definisce Dante come un soggetto che fa esperienza della propria condizione mediante la scrittura: tutte le poesie che compongono la *Vita Nova* sono infatti concepite come racconto di un episodio della vita di Dante e, a loro volta, vengono accompagnate da un commento dell'autore. Si tratta di un triplice passaggio: un soggetto che dapprima vive, poi scrive, e poi spiega quanto ha scritto a qualcuno, ossia al lettore. «Partage triple de l'inconnu» che mostra quanto l'opera dantesca sia soprattutto «mouvement, communication»¹⁷⁴. Secondo Sollers, pertanto, non vi è ragione di scavare nel passato per tentare di forgiare un ritratto biograficamente veritiero della donna amata dal poeta: in quanto «signifiant universel», ossia puro segno, Beatrice incarna Eros e Thanatos, «seul signe capable d'entraîner un désir sans limite»¹⁷⁵. Proprio come annunciato da Schelling,

¹⁷¹ Ivi, p. 18. Corsivi dell'autore.

¹⁷² Ivi, p. 17.

¹⁷³ Ivi, p. 21.

¹⁷⁴ Ivi, p. 21.

¹⁷⁵ Ivi, p. 22.

questo non significa che Beatrice sia unicamente un'allegoria, ma che la sua morte (reale, storicamente identificabile) diviene pretesto per la scrittura stessa, garantendo che il desiderio amoroso sia sempre vivo, cristallizzato nella distanza ultraterrena. Moderna anti-Euridice, Beatrice non solo lascia che Dante-Orfeo la guardi a più riprese, ma, addirittura, lo guida nell'oltretomba: gesto trasgressivo che Sollers associa a Bataille nella misura in cui esso comporta l'accostarsi a un territorio ignoto, l'adesione a un'«expérience qui isole et détruit le sujet en dehors de toute issue, de toute société possible»¹⁷⁶; l'attrazione, dunque, verso quel sacro sinistro costituito dalla «parte esclusa» che sconfina proprio nella morte e nel sacrificio.

Se Dante si pone al tempo stesso come autore, narratore e personaggio, se «l'alter ego de Dante, affronté comme acteur à une altération violente, désigne malgré tout un "Dante" qui se situe au-delà de leur distinction»¹⁷⁷, la *Commedia* non fa altro che rimandare ad un unico oggetto: l'atto stesso della scrittura, «la traversée de l'écriture» per l'appunto. È così che, attraverso un'immagine poi ripresa e ampliata da Risset, Sollers può applicare all'opera la stessa definizione che Alano di Lilla riservava a Dio: «La *Comédie* est partout, elle est nulle part. Sa circonférence est partout, son centre nulle part»; autore e lettore diventano una cosa sola, «le 'je' qui vient alors au langage est celui, non pas de l'individu, mais du langage lui-même devenu autre [...]. C'est pourquoi il peut être sujet et objet, poète, acteur et spectateur à la fois»¹⁷⁸. Mentre all'Inferno le anime appaiono private della parola nel loro essere condannate a ripetere infinitamente il racconto di quanto le ha condotte al peccato (condizione «afasica» di un significato ormai vuoto), nel Purgatorio si assiste al trionfo di musica e poesia che segna il momento della riappropriazione delle funzionalità della lingua. Ma è solo con il Paradiso che si raggiunge la «pienezza del significante»: la parola non è più finalizzata alla comunicazione ma è solo emanazione del desiderio supremo di Dio. Non è un caso che proprio nell'ultimo regno aumentino i riferimenti all'opera stessa, quella che Dante sta già scrivendo ma di cui profetizza per bocca delle anime che incontra. Scrivere diventa urgenza: l'imperativo (e con esso, il timore del fallimento) è quello di essere ricordati, di far sì che le generazioni successive continuino la trasmissione della parola (*Par.* XVII, vv. 118-120). L'epilogo della

¹⁷⁶ Ivi, p. 23.

¹⁷⁷ Ivi, p. 24.

¹⁷⁸ Ivi, p. 25. Questa idea sarà poi ripresa e amplificata in Ph. Sollers, *La Divine Comédie*, cit., in cui all'Inferno sarà associata la dimensione di soggettività assoluta che sembra trionfare nella società contemporanea. Cfr. *infra*.

Commedia, suggellato dalla contemplazione divina, potrebbe allora essere letto come il compimento del viaggio della scrittura la cui visione ultima è quella costellazione («l'amore che move il sole e l'altre stelle») «du sens et des mots dont l'entrée se trouve au milieu du chemin de notre vie»¹⁷⁹.

La concezione metascritturale della *Commedia* presentata in questo articolo del 1965 resta sostanzialmente inalterata anche nelle fasi successive dell'analisi sollersiana di Dante, analisi che copre un raggio di tempo piuttosto ampio (dal 1965 ad oggi). All'approccio marcatamente post-strutturalista con cui Sollers si oppone a secoli di mistificazioni contenutistiche si aggiunge, però, una nuova componente spirituale che, se non propriamente cattolica, risulta profondamente influenzata dalla tradizione giudaico-cristiana rintracciabile anche in *Paradis* (cfr. 1.1).

Nella lunga serie di interviste con Benoît Chantre raccolte sotto il titolo di *Divine Comédie*¹⁸⁰, Sollers individua nella *Commedia* il racconto di un percorso amoroso che termina con il «trasumanar» (o «trans-homme», secondo la sua traduzione¹⁸¹), ovvero una rinascita che passa attraverso la morte e che culmina nell'esperienza della scrittura stessa del poema. Paradossalmente, più che da *thanatos*, l'universo dantesco appare popolato dall'*eros*, il quale, secondo Sollers, trova la sua manifestazione più compiuta in un Dio che sembra raggiungibile soltanto attraverso la componente femminile rappresentata da Beatrice. Secondo tale prospettiva, in contrasto con quella del teologo Hans Urs von Balthasar, secondo cui la rappresentazione divina fornita dalla *Commedia* appare legata ad una componente erotica ancora a sfondo prettamente pagano¹⁸², Sollers vede in Dante un Io in preda a una continua stimolazione sensoriale che si articola in maniera peculiare a ciascuno dei tre regni. È per questo che la musica appare costantemente convocata all'interno del poema: essa diviene sempre più presente man mano che i viaggiatori avanzano nella scalata verso il Paradiso fino a trasformarsi, nel canto XXVII, in quel «riso dell'Universo» che Sollers identifica con la «jouissance» già espressa nel volto di Beatrice («Dio pareva nel suo volto gioire», v. 105). Si tratta di una dimensione uditiva («au commencement était le son. Et puis la voix, et puis la parole, et enfin l'écrit¹⁸³») che

¹⁷⁹ Ivi, p. 32.

¹⁸⁰ P. Sollers, *La Divine Comédie*, cit.

¹⁸¹ Si tratta, in effetti, di un punto di divergenza rispetto a Risset che, invece, lo traduce come «outrepasser l'humain». Cfr. P. Sollers, *La Divine Comédie*, cit., p. 526.

¹⁸² P. Sollers, *La Divine Comédie*, cit., pp. 674-686.

¹⁸³ P. Sollers, *La Divine Comédie*, cit., p. 577.

rimanda direttamente alla tradizione biblica dell'oralità, all'«ascolta Israele» che segna il principio del rapporto tra Dio e i fedeli.

Ed è proprio a partire da questa insistenza sulla parola e sul racconto che ha luogo, secondo Sollers, il fraintendimento del messaggio della *Commedia* da parte della società contemporanea; società che, secondo lo scrittore, non è più ricettiva a questo tipo di comunicazione. L'uomo contemporaneo appare imprigionato in una «subjectivité en train de s'absolutiser»¹⁸⁴ che non lascia spazio a quella dimensione mitica e collettiva sulla quale il poema dantesco – e le Sacre Scritture ancor prima – si fondano. Pur trattandosi dell'esperienza soggettiva del personaggio Dante, il racconto del viaggio nell'aldilà interessa infatti l'umanità intera («ch'io vidi e anche udi' parlar lo rostro, / e sonar ne la voce 'io' e 'mio', / quand'era nel concetto e 'noi' e 'nostro'» *Par.* XIX vv. 10-12). Questa stessa umanità a cui il poema è rivolto, dunque, non è più in grado di comprendere quel linguaggio mistico, né di accettare l'idea della morte, della permanenza all'Inferno come sola possibilità di approdo alla «jouissance»: «être aujourd'hui c'est être remplaçable. Et que vous ayez tant de morts un jour, et tant le lendemain, c'est ce que j'appelle la vitesse de la croisière de la représentation subjectiviste de la société»¹⁸⁵. Una società che Sollers ribattezzerà come trionfo del «narci-racisme»¹⁸⁶.

Appare dunque chiaro come, in un contesto di questo genere, non vi sia posto per una rilettura della *Commedia*, rilettura che può essere quindi soltanto immaginata in una realtà finzionale come quella che Sollers descrive in *Le Cœur absolu*¹⁸⁷. Realtà dai tratti distopici in cui uno scrittore fallito (di natura chiaramente autobiografica) tenta di realizzare un adattamento televisivo della *Divina Commedia* per una casa di produzione giapponese: se i panni di Dante sono vestiti da una star del cinema nipponico, Monsieur S. vorrebbe anche fare a meno di Beatrice poiché – come si ritrova a dover spiegare a una perplessa finanziatrice del progetto – il personaggio principale del poema dantesco non è la donna amata, quanto piuttosto Dio. Alla fine, l'azienda giapponese rinuncerà all'impresa e tutto quel che resterà a Monsieur S. sarà proprio il racconto della genesi fallita dell'adattamento, lo stesso racconto che l'autore consegna al lettore con il titolo di *Le Cœur absolu*.

¹⁸⁴ Ivi, p. 279.

¹⁸⁵ Ivi, pp. 40- 41.

¹⁸⁶ Ivi, p. 562.

¹⁸⁷ P. Sollers, *Le Cœur absolu*, Paris, Gallimard, 1987.

2.4. Al di fuori dei confini francesi: Mandel'stam e Borges

Il riferimento a due autori come Borges e Mandel'stam che poco – o nulla – hanno a che fare con il contesto francese potrebbe stupire in un'analisi che si proponga di esaminare la ricezione di Dante nelle poesie di Risset. Tuttavia, è proprio grazie a questi nuovi approcci critici al testo dantesco che la lettura di Risset in *Dante écrivain*, così come la successiva traduzione, poterono orientarsi in netta rottura con i lavori precedenti. Ragion per cui si rende necessario esaminare più nel dettaglio queste letture così eterodosse.

È certamente in Osip Mandel'stam che può essere osservato il più stretto legame tra scrittura e critica; legame che, come si è visto, appare centrale per *Tel Quel* e che, quindi, non deve essere sfuggito all'attenzione di Risset. *Разговор о Данте*¹⁸⁸ si presenta, in effetti, come una serie di immagini giustapposte – metafore, analogie, similitudini – volte a illustrare alcuni tratti della scrittura di Dante. Si tratta di immagini che, per la loro ricchezza e vivacità, sembrano quasi costituire un'estensione del testo dantesco piuttosto che un suo commento. È così che una sorta di «dialogo circolare»¹⁸⁹ sembra mettersi in moto tra il poeta russo e quello fiorentino, al punto che la definizione usata da Mandel'stam per parlare delle similitudini dantesche pare applicarsi perfettamente anche a quelle da lui stesso impiegate nell'analisi della *Commedia*: «Les comparaisons de Dante ne sont jamais descriptives, purement figuratives. Elles ont toujours pour objet concret de rendre la forme interne d'une structure ou d'une tension»; non solo, ma esse si trovano ad essere puramente gratuite, mai dettate da «une indigente nécessité logique»¹⁹⁰. Questa formulazione – vicina a una dimensione ludica della scrittura molto familiare alla contemporaneità – allontana Dante dall'immagine solenne di certe rappresentazioni: il poeta diventa direttore d'orchestra che sapientemente si muove tra «les comparaisons, assimilables à de grands envolées, et les parties de solo, je veux dire les arie et ariosi que sont tous ces aveux, toutes ces coupes clamées, ces récits autobiographiques»¹⁹¹. È proprio tale polifonia della *Commedia* a affascinare Mandel'stam, che la descrive come

¹⁸⁸ O. Mandel'stam, *Разговор о Данте*, Moscow, Iskusstva, 1967. Traduzione francese di Louis Martinez, *Entretien sur Dante*, Lausanne, Editions l'Âge d'homme, 1977.

¹⁸⁹ L'espressione è tratta dal titolo di un saggio di Risset: *Il dialogo circolare: Bonnefoy traduttore di Yates* in Cesare De Petris (a cura di), *Yates oggi. Studi e ricerche*, Roma, Terza Università di Roma, 1993, pp. 158-66.

¹⁹⁰ O. Mandel'stam, *Entretien sur Dante*, cit., pp. 28-29.

¹⁹¹ Ivi, p. 57.

un cristallo dalle mille facce, tutte regolari, tutte perfettamente strutturate: le cantiche vengono immaginate dall'autore come un lavoro svolto da migliaia di api, lavoro che, pur presupponendo delle difficoltà specifiche ad ogni parte dell'opera, è tuttavia svolto senza perdere di vista l'insieme¹⁹². Anche le metafore utilizzate da Mandel'stam si moltiplicano: l'Inferno è «une gigantesque expérience de Foucault mobilisant non plus un seul mais une foule de pendules jouant aux mille coins»¹⁹³; l'architettura della *Commedia* è descritta come un enorme caos in cui «toutes les salles de l'Ermitage devenaient folles»¹⁹⁴; o ancora, attraverso un'immagine presa in prestito alla sfera musicale – cosa che curiosamente avvicina Mandel'stam a Sollers (cfr. 2.3) – il poema dantesco è definito come «un orgue d'une infinie puissance» di cui l'autore «a savouré tous les registres pensables, en a gonflé tous les soufflets, a mugé et roucoulé dans tous les tuyaux»¹⁹⁵. Assaporare: è questa la chiave interpretativa di Mandel'stam; Dante, in accordo con il paradigma medievale della poesia come nutrimento del *palatum mentis*, è colui che gusta fino in fondo le rime, la sintassi del verso, il ritmo delle allitterazioni¹⁹⁶. Pertanto, anche se evidentemente nessuna bozza, né manoscritto autografo, può costituire materiale per un'analisi genetica della *Commedia*, per Mandel'stam non cedere al falso mito dell'ispirazione (in questo caso, addirittura, divina): al contrario, l'autore pone l'accento sulla fase del lavoro, da intendersi proprio come *labor*, la fatica del produrre. L'alone mistico che accompagna il poeta si trasforma in un universo colorato, in cui egli passa dall'essere «le Dante “mystérieux” des eaux-fortes françaises, réduit à son capuchon, à son nez aquilin»¹⁹⁷ a un impacciato discepolo di Virgilio che segue il maestro senza ben sapere cosa dire o come comportarsi, trovandosi talvolta ad essere rimproverato e talvolta incoraggiato. Insistere su questo punto significa ridare a Dante la sua umanità, sottrarre la *Commedia* a un'interpretazione ancora legata alla «retorica scolastica»¹⁹⁸. Soprattutto, significa leggere il poema non più come ancorato al passato, ma tutto volto al futuro: nel voler conferire all'opera un valore simbolico che trascendesse la propria epoca, Dante si è fatto portavoce di una scrittura che Mandel'stam definisce

¹⁹² Ivi, p. 28.

¹⁹³ Ivi, p. 68.

¹⁹⁴ Ivi, p. 80.

¹⁹⁵ Ivi, p. 23.

¹⁹⁶ Sulla poesia come nutrimento della mente si veda E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit., pp. 154-156.

¹⁹⁷ O. Mandel'stam, *Entretien sur Dante*, cit., p. 31.

¹⁹⁸ Ivi, p. 80.

«antimoderna» nel suo essere radicalmente altro e che ben si applica all'universalità della storia. «Il serait absurde de lire les Chants de Dante sans les tirer vers l'actualité», senza adottare, cioè, una prospettiva che sia anche sincronica, capace di vedere i versi certo come riconducibili a un genotesto, ma al tempo stesso come appartenenti ad un unico insieme dove il senso viene generato dal loro accostamento, dalla loro interazione. «Etudier Dante dans l'avenir» conclude perciò Mandel'stam, «ce sera, je l'espère, étudier la relation d'un texte à son envol»¹⁹⁹.

Sebbene non sia affatto certo che Borges abbia letto *Разговор о Данте*, la sua analisi del «poema sacro» sembra situarsi sulla scia dell'auspicio di Mandel'stam. Come sottolinea Hector Bianciotti²⁰⁰, l'incontro di Borges con il testo dantesco è quanto di più lontano si possa immaginare da un approccio accademico: nelle tre ore di tragitto in tram che separavano la sua abitazione dal posto di lavoro in biblioteca, l'autore scopre la *Commedia* confrontando il testo italiano con la versione anglosassone (e in prosa) di John Aitken Carlyle, riuscendo così a entrare in contatto con l'originale, a rigore più vicino allo spagnolo che non all'inglese. Ma è proprio attraverso questo strano percorso di assimilazione che i *Nueve ensayos dantescos*²⁰¹ riescono a mettere in luce una dimensione intertestuale troppo spesso trascurata. Collocandosi all'estremo opposto dell'interpretazione claudeliana ma in linea con quella del già menzionato Claude Fauriel²⁰², la lettura borgesiana dell'architettura dell'Oltretomba dantesco è quella di uno spazio creato appositamente perché il Dante scrittore possa rincontrare l'amata vestendo i panni di un personaggio. Come già intuito da Bonnefoy in *L'Improbable*, Dante «demande au rythmes, aux rimes, à tous les moyens de solennité du langage de dresser pour [Béatrice] une terrasse, de construire pour elle un château de présence, d'immortalité, de retour»²⁰³. Letto in quest'ottica, Dante appare molto lontano dalle vesti di teologo, mentre ad emergere è la compassione nei confronti delle anime dei dannati, in

¹⁹⁹ Ivi, p. 82.

²⁰⁰ H. Bianciotti, *Borges et la dimension du cœur*, prefazione a J. L. Borges, *Neuf essais sur Dante*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 9-19. Si veda anche il racconto dello stesso Borges in *Divine Comédie*, «L'Infini» n. 3, été 1983, p. 34. Il trovarsi agli antipodi di un approccio accademico è sottolineato anche da Giorgio Petrocchi, il quale ricorda però che «non bisogna far caso a momenti che un dantologo di professione potrebbe considerare ingenui e talvolta fallaci (come Ulisse collocato tra i falsari anziché tra i consiglieri di frode, che sono peccati ben diversi), ma guardare a Borges, non perder mai di vista lui, e amarlo per la sua fedeltà al dettato dantesco, [...] a scrivere per Dante oltre che su Dante». G. Petrocchi, *Prefazione* a J. L. Borges, *Nove saggi danteschi*, Milano, Franco Maria Ricci, 1985, p. 15.

²⁰¹ J. L. Borges, *Nueve ensayos dantescos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.

²⁰² Cfr. C. Fauriel, *Dante et les origines de la langue et de la littérature italiennes*, cit., p. 448: «Cette intention première de la *Divine Comédie* est une pensée d'amour».

²⁰³ Y. Bonnefoy, *L'Improbable*, Paris, Mercure de France, 1959, p. 150.

special modo quelle di Paolo e Francesca, i due amanti ai quali, secondo Borges, Dante invidiava la possibilità di restare insieme anche dopo la morte, seppur nel regno degli inferi. Un privilegio, questo, che lo status beatifico di Beatrice non consente e che si tradurrà in uno degli episodi di più complessa interpretazione della *Commedia* su cui lo stesso Borges sembra soffermarsi non senza empatia: L'incontro, nel canto XXX del *Purgatorio*, con Beatrice. Lungi dall'essere un momento di gioia estatica, l'apparizione della donna amata si rivela occasione per un solenne rimprovero a causa dello smarrimento spirituale che il poeta aveva conosciuto in seguito alla morte terrena di Beatrice stessa. Dante si ritrova così al cospetto di una sorta di tribunale, il cui giudice è proprio Beatrice. Un elemento completa la scena e scatena il pianto di Dante (vv. 54-57): Virgilio, compagno di viaggio e saggio maestro, non può più seguire il proprio discepolo poiché l'accesso al Paradiso terrestre non è concesso a coloro che non hanno conosciuto la grazia del Cristo. L'interpretazione di Borges relativa a questo canto è rivelatrice della lente attraverso la quale lo scrittore lesse l'intera *Commedia*: se il poema è il racconto di un sogno, Dante «sognò di Beatrice, ma la sognò severissima»²⁰⁴, non dissimile da colei che, nella *Vita Nova* si era presa gioco di lui e, più tardi, dalla Laura petrarchesca apparsa in sogno a Sade, immagine impossibile da trattenere che lascia dietro di sé unicamente dolore²⁰⁵. Tutte le raffigurazioni dell'amata possono dunque essere riconducibili a un dato: «Infinitamente esistette Beatrice per Dante. Dante pochissimo, forse nulla per Beatrice»²⁰⁶.

Poco importa se, come sostiene Bianciotti, Borges vide in Dante un suo doppio dallo sfortunato destino sentimentale²⁰⁷; l'analisi borgesiana prende per la prima volta in considerazione la componente umana del narratore-autore in opposizione alla gran parte degli approcci critici accademici. Come ha notato Lore Terracini, Borges «si impadronisce [di Dante] a sua volta come narratore» tanto è vero che è possibile affermare che «Borges narratore di Dante è onnisciente nei riguardi del suo personaggio»²⁰⁸. In questo caso, l'analisi critica sembra diventare – e forse è proprio qui che andrebbe

²⁰⁴ J. L. Borges, *Nove saggi danteschi*, cit., p. 115.

²⁰⁵ Sulla prossimità tra la Laura petrarchesca e la Laure di Sade cfr. R. de Ceccatty, *Laure et Justine*, Paris, Lattès, 1996.

²⁰⁶ Ivi, p. 116.

²⁰⁷ Cfr. H. Bianciotti, *Borges et la dimension du cœur*, cit., pp. 13 e sgg. Bianciotti sostiene che, durante gran parte della sua vita, Borges amò diverse donne senza essere corrisposto e questo fino a quando, poco prima della morte, non sposò María Kodama. Secondo Bianciotti, quindi, «Il aurait donné une autre vision de la *Commedia* s'il s'y était penché pour la première fois à la fin sa vie».

²⁰⁸ L. Terracini, *Dante e Borges*, «Lecture classensi» n. 14, 1985, pp. 132-133.

ricercata la fascinazione di Risset per i *Nueve Ensayos Dantescos* – l’anticamera della finzione letteraria. Dante assume in effetti i tratti di un personaggio borgesiano (forse una proiezione dell’autore stesso, se si segue Bianciotti), generando così una profonda contaminazione tra critica e scrittura²⁰⁹. Non solo, ma la novità di questa lettura risiede anche nell’insistere sul *farsi* del poema, vale a dire sull’assoluta consapevolezza autoriale rispetto alla struttura che l’opera avrebbe dovuto avere. Nell’analisi della *Commedia* Borges rileva infatti un’unità di misura temporale del tutto inedita, ossia quella dell’istante. Dante appare in grado, meglio di chiunque altro, di presentare i personaggi che popolano il racconto nello spazio di qualche breve terzina, là dove, nei romanzi contemporanei, occorrono spesso intere pagine prima di poterli inquadrare²¹⁰. Come possono, allora, delle figure evocate così rapidamente fissarsi per sempre nella memoria del lettore e, persino, in quella collettiva? Secondo Borges, perché Dante è in grado di coglierle nell’istante decisivo della loro esistenza, nell’attimo in cui la loro essenza sembra fissarsi eternamente. Come nel caso di Ulisse, non più immortalato, alla stregua dei racconti omerici, nel momento di massima gloria dopo la vittoria contro i troiani ma in quello in cui il desiderio dell’ignoto lo spinge a rimettersi in mare²¹¹. Così, contrariamente a buona parte dei commentatori, Borges vede in Ulisse un doppio di Dante non rispetto alla pericolosità del viaggio (dell’uno per mare, dell’altro tra i morti) quanto piuttosto per la consapevolezza del rischio di scrivere un poema nel quale sarebbe stato necessario trattare di dogmi religiosi e mettere per iscritto le sorti dei contemporanei e delle figure storiche. Ma, soprattutto, di concepire un’opera in cui Beatrice, Maria, e Gesù sarebbero stati, per la prima volta, posti sostanzialmente sullo stesso piano²¹². La scrittura della *Commedia* diventa così per Borges un atto sacrilego: niente di più lontano dalla figura del poeta-teologo che compone i versi sotto l’influenza di un’ispirazione mistica.

Questa consapevolezza del *farsi* del poema significa anche, diversamente dall’interpretazione di Claudel, ammettere una dimensione finzionale in cui alcuni

²⁰⁹ Questa è la tesi sostenuta da A. R. Hermetet in *Dante ou le profil du grand écrivain au XXe siècle*, in H. Levillain (sous la direction de), *Dante et ses lecteurs*, cit., p. 133.

²¹⁰ J. L. Borges, *Divine Comédie*, cit., p. 39.

²¹¹ J. L. Borges, *Divine Comédie*, cit., pp. 33-45. Come è noto, per il racconto del «folle volo» di Ulisse Dante prende le mosse dalle *Metamorfosi* di Ovidio (XIV, 154 e ss.) in cui Macareo racconta di come Ulisse, dopo essere rimasto per un anno insieme a Circe, convinse i compagni a intraprendere un nuovo viaggio che la maga predisse pericoloso e ricco di ostacoli. Come ricorda Sapegno, Dante ignorava invece i poemi omerici in cui si parla del ritorno di Ulisse a Itaca (cfr. D. Alighieri, *La Divina Commedia. L’Inferno*, a cura di N. Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1968, p. 292).

²¹² J. L. Borges, *Nove saggi danteschi*, cit., p. 72.

elementi sono volutamente lasciati in sospeso, non subordinati alla legge del realismo: «Il problema storico se Ugolino della Gherardesca abbia esercitato nei primi giorni di febbraio del 1289 il cannibalismo è evidentemente insolubile. Il problema estetico o letterario è di ben diversa indole»²¹³. E questo perché, quando la parola entra nello spazio letterario, la categoria di “verità” non appare più pertinente:

Nel tempo reale, nella storia, ogni volta che un uomo si trova di fronte a varie alternative opta per una ed elimina o perde le altre; non è così nell’ambiguo tempo dell’arte, che somiglia a quello della speranza e dell’oblio. [...] Nella tenebra della sua Torre della Fame, Ugolino divora e non divora gli amati cadaveri, e questa ondulante imprecisione, questa incertezza, è la strana materia di cui è fatto²¹⁴.

Se, nei termini di Terracini, «la lettura dantesca di Borges risulta un atto creativo»²¹⁵, non stupisce che, da oggetto di interpretazione critica nei *Nueve ensayos dantescos*, Beatrice diventi protagonista del racconto *L’Aleph* che chiude l’omonima raccolta²¹⁶: giovane donna scomparsa prematuramente e amata dal narratore, Beatriz Viterbo è però una figura più oscura, dai tratti insondabili. La spiegazione di tanto mistero, come svela l’epilogo, è la presenza di un «Aleph» nella cantina in cui abitava l’amata, ora di proprietà del cugino Carlos Argentino Daneri, *alter ego* di Dante. È attraverso questa specie di varco temporale scoperto da Carlos – buco nero di natura mistica – che il narratore accede alla visione dell’universo, preceduta, come nella *Commedia*, da quella di Beatriz.

Quel che colpisce nell’accostamento degli studi di Borges e Mandel’stam è l’insistenza sistematica su tre elementi strettamente connessi tra loro e perfettamente in linea con quella che sarà la lettura dantesca di Risset: prima di tutto, la presa di distanza da un’erronea ricezione di Dante che passa per un interesse esclusivamente teologico; da qui, un approccio che in entrambi i saggi può essere definito «psicologico», ossia interessato ad un’altra dimensione rispetto a quella sociale, politica e storica in cui la *Commedia* venne scritta²¹⁷; infine, l’insistenza sulla consapevolezza autoriale che si

²¹³ Ivi, p. 85.

²¹⁴ Ivi, p. 87.

²¹⁵ L. Terracini, *Dante e Borges*, cit., p. 131.

²¹⁶ J. L. Borges, *L’Aleph* (traduzione italiana di F. Tentori Montalto) Milano, Feltrinelli, 2010. Vedi anche J.-P. Ferrini, *Lectures de Dante*, cit., pp. 64-65. I riferimenti alla *Commedia* sono presenti anche in altre opere, specialmente attraverso la ripresa di alcuni personaggi meno noti quali Pietro Damiano o Baconte di Montefeltro. Per un’analisi approfondita di questo procedimento si veda E. Durante, *La «poétique conjecturale» de Dante selon Borges*, «Revue de littérature comparée», n. 320, 2006/4, pp. 447-457.

²¹⁷ Come sottolinea giustamente A. R. Hermetet, cfr. *Dante ou le profil du grand écrivain au XXe siècle*, cit., p. 132.

traduce in una ricchezza linguistica in grado di rendere l'opera ancora fruibile dalla contemporaneità. «Jusqu'à ce jour, la gloire de Dante a été le principal obstacle à sa connaissance et à son étude approfondie»²¹⁸, scriveva Mandel'stam nei primi anni Trenta, riassumendo quattrocento anni di fraintendimenti e anticipando alcune delle posizioni del XX secolo.

2.5. Due illustrazioni della *Commedia* a confronto: Doré e Botticelli interpreti di Dante

Dante et la traversée de l'écriture di Sollers si chiudeva con la constatazione che a fornire uno dei migliori commenti della *Commedia* non furono tanto un trattato né un apparato di note quanto piuttosto i disegni di Botticelli realizzati intorno al 1480 e il 1503, i quali gli apparivano come vera e propria traduzione visiva della «traversée de l'écriture» dantesca: «Botticelli a compris que le texte était un seul corps en état de transformation continue, de telle sorte qu'un passage n'était jamais que l'annonce, la réplique, l'annulation ou l'achèvement d'un autre par une loi de réversibilité sans cesse vérifiée²¹⁹». Secondo Sollers, la grande quantità di dettagli, le variazioni sensibili da un disegno all'altro, richiamavano da vicino la natura stessa dell'opera, il suo carattere estremamente polifonico tanto che «d'une page blanche à une autre page blanche [...], la distance pouvait être celle du monde exploré dans sa plus grande dimension»²²⁰.

Si tratta di uno dei tanti punti di contatto tra la prospettiva critica sollersiana e quella di Risset: è forse proprio grazie a questo saggio che, diverso tempo dopo, la studiosa contrapporrà le illustrazioni di Botticelli a quelle di Gustave Doré, individuando nelle prime un perfetto analogo grafico dei versi danteschi. Dall'incontro tra la traduzione rissettiana e le tavole cinquecentesche nascerà, peraltro, un'edizione pregiata realizzata da Diane de Selliers e corredata da un commento dello storico tedesco Peter Dreyer, in cui per la prima volta i disegni di Botticelli sono riuniti nel formato e nei colori originali²²¹. Ma in gioco vi è molto più che una scelta estetica: Doré e Botticelli sembrano

²¹⁸ O. Mandel'stam, *Entretien sur Dante*, cit., p. 22.

²¹⁹ P. Sollers, *Dante et la traversée de l'écriture*, cit., p. 33

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ D. Alighieri, *La Divine Comédie*, illustrations par Sandro Botticelli. Préface, traduction et notes par J. Risset, présentation et commentaires des dessins de Botticelli par P. Dreyer, Paris, Diane de Selliers, 2008.

eletti a emblemi di opposte concezioni critiche, l'una erede del *dix-neuviémisme*, che elogia il primo, l'altra improntata a una rilettura totale della *Commedia*, che propende per il secondo; l'una che vede Dante come interprete di un *ethos* medievaleggiante, l'altra che lo considera proiettato verso la modernità. A margine della rassegna sulla ricezione dantesca in Francia, quindi, appare opportuno esaminare brevemente il modo in cui queste due illustrazioni sembrano aver influenzato in modi opposti la lettura del poema.

Nel 1861, un'edizione dell'*Enfer* pubblicata da Hachette e tradotta da Pier Angelo Fiorentino segna il trionfo di Gustave Doré come artista. In questa fase, in cui il poema è recepito come espressione del genere del *noir* (cfr. 2.2.), anche le illustrazioni della *Commedia* cominciano a seguire da vicino questo filone presentando Dante come un pellegrino timoroso che quasi sparisce di fronte a uno scenario che accentua il carattere meraviglioso del viaggio. Le illustrazioni di Doré sono, senza alcun dubbio, tra le più note tanto che all'epoca Lorédan Larchey poté scrivere che «l'auteur est écrasé par le dessinateur. Plus que Dante illustré par Doré, c'est Doré illustré par Dante»²²². Atmosfera buia accentuata dal bianco e nero della litografia, dettagli vividi che si orientano verso un realismo in eclatante opposizione a uno scenario volutamente meraviglioso. Un effetto, questo, che nemmeno il *Paradiso* – per quanto certamente realizzato in toni più chiari, con accenti di luminosità intensa intorno a Beatrice – riuscirà a sovvertire: ormai «Dante et Enfer sont deux termes synonymes confondus dans la catégorie du visionnaire et l'effrayant»²²³. Non è secondario, nell'ottica di un'analisi dell'approccio rissettiano a Dante, sottolineare che questa visione *dix-neuviémiste* è proprio quella da cui la traduttrice prenderà maggiormente le distanze²²⁴: ancor più che le letture filo-religiose o spiritualiste, la tendenza a non considerare Dante nel suo ruolo di scrittore ma come eroe di un racconto fantastico separa, di fatto, il testo dal momento storico in cui è stato creato, collocandolo in un tempo vuoto in cui la componente allegorica – pur così fondamentale – viene offuscata in favore del solo piano narrativo. Per di più, come sottolinea Risset, il successo di queste litografie produsse un effetto duraturo sul piano della ricezione della

²²² L. Larchey, *Paru pour le jour de l'An*, in «Le Bibliophile français», décembre 1869. Cit. in A. Goetz, *Images de Dante au XIXe siècle*, in H. Levillain (sous la direction de), *Dante et ses lecteurs*, cit., p. 122.

²²³ Ph. Sollers, *Dante et la traversée de l'écriture*, cit., p. 12.

²²⁴ Ancora nel 2014, in occasione della presentazione di *Les instants les éclairs*, Risset dichiarerà con ironia di non comprendere come mai la mostra temporanea su Dante e Gustave Doré, organizzata quell'anno al Musée d'Orsay, continuasse a registrare dei visitatori. Ringrazio per questa segnalazione, e per la messa a disposizione del nastro della registrazione, Umberto Todini. Sollers sembra condividere l'idea che il XIX secolo, nel complesso, abbia frainteso Dante: cfr. P. Sollers, *La Divine Comédie*, cit., p. 12.

Commedia in Francia rafforzando l'aspetto aneddotico legato al tema infero già diffuso nell'Ottocento (cfr. 2.1). Ancora nel 1984 Risset poteva scrivere che Dante «viene correntemente scambiato con un personaggio della sua opera: un personaggio accigliato e burbero, quello evocato dalle illustrazioni di Gustave Doré»²²⁵. Si tratta senza dubbio di un fraintendimento particolarmente rivelatore che spiega, peraltro, come mai l'*Inferno* sia stata per molto tempo la cantica più letta, se non addirittura la sola.

Decisamente di diversa concezione sono, secondo Sollers e Risset, le illustrazioni di Botticelli²²⁶: questi disegni, commissionati da Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici intorno al 1490, avrebbero probabilmente dovuto accompagnare un'edizione pregiata della *Commedia* ma non furono mai portati a termine. Il pittore, però, vi lavorò per circa dieci anni, forse addirittura mettendo da parte altre commissioni²²⁷. Fatta eccezione per una tavola che risulta “completa”, ossia colorata, e per altre due che lo sono parzialmente, le restanti presentano unicamente i contorni delle figure tratteggiati con stilo d'argento e piombo e successivamente ripassati con penna e inchiostro²²⁸. L'effetto è di un “non finito”, come se le pergamene costituissero uno schizzo da ritoccare successivamente. In tal senso, il giudizio dei critici d'arte su questi disegni è lungi dall'essere unanime: se alcuni ammettono l'impossibilità di valutare un lavoro non finito, per molti altri il complesso delle illustrazioni è deludente, nient'affatto all'altezza del lirismo dantesco e forse, addirittura, una grave macchia nella produzione dell'artista. Pochi, al contrario, sembrano sottolineare «l'originalité de l'invention, la variété de l'expression dramatique»²²⁹ che in queste tavole, data l'assenza del colore, emergono più di quanto non avvenga nei quadri. Spetta a Yvonne Batard aver notato come i contorni delle figure siano più simili alla tecnica di scrittura ideografica cinese o giapponese che non a quella di altri disegnatori occidentali: «Botticelli ne cherche pas à être exact [...] il est un maître suprême de la ligne; il lui donne une légèreté et une pureté qui ne trouve d'analogie [...] qu'avec certaines notes aiguës du violon ou certaines vibrations cristallines des voix de

²²⁵ J. Risset, *Premessa a Dante scrittore*, cit., p. IX.

²²⁶ Delle centodue pergamene che avrebbero dovuto costituire la totalità dell'opera (una per canto più una mappa dell'Inferno e un disegno rappresentate Lucifero) solo 92 sono oggi ancora conservate: ottantaquattro si trovano al Kupferstichkabinett di Berlino e solo otto alla Biblioteca Apostolica Vaticana di Roma. Cfr. D. de Selliers, *La Divine Comédie. Note sur la publication de Dante illustrée par Botticelli* in H. Levillain, (sous la direction de), *Dante et ses lecteurs*, cit., pp. 45-47. Si rimanda a questo articolo per i dettagli riguardanti gli acquisti da parte delle due biblioteche.

²²⁷ Y. Batard, *Les dessins de Sandro Botticelli pour la Divine Comédie*, Paris, Perrin, 1952, p. 6.

²²⁸ Ivi, p. 7.

²²⁹ Ivi, p. 9.

soprano»²³⁰. Nel caso di Risset, non è impossibile pensare che ad averla affascinata sia stato proprio carattere di non-finito dell'insieme: la dimensione di palinsesto che possiedono i disegni sembra infatti renderli più vicini all'operazione scritturale dell'opera stessa, nonché alle migliaia di varianti che i testimoni hanno tramandato attraverso i codici.

Tuttavia, non è solo l'importanza conferita alla linea a caratterizzare le illustrazioni di Botticelli, ma il loro impianto narrativo: se in ogni tavola di Gustave Doré è illustrato solamente un momento emblematico per ogni canto, quelle di Botticelli rappresentano sinteticamente l'intero canto in una sola tavola²³¹. Attraverso questa inedita disposizione «gli elementi figurativi sono sincronizzati alla narrazione» e ne mostrano il carattere di continuità mettendo in risalto «il rapporto tra Dante e la sua guida in tutte le sue evoluzioni»²³². Il protagonista del viaggio non appare più come semplice visitatore che assiste – con un certo distacco che in Doré sembra quasi sinonimo di superbia – alle pene dei dannati o al trionfo dei santi, ma come colui che partecipa empaticamente a ciò che accade attorno a lui. Non più figura immobile, Dante sembra così mutare di tavola in tavola assieme al paesaggio: dal caos pieno di figure nell'*Inferno* in cui Botticelli sembra accostare, senza una vera prospettiva, le scene che scandiscono la narrazione si arriva alla «rarefazione» del *Paradiso*, nel quale il protagonista appare nello spazio quasi solo con Beatrice. Non si tratta solo di suggerire che la presenza dei beati sia meno importante rispetto a quella della donna amata che in sé raccoglie l'emanazione cristica: nelle sfere celesti la visione divina, così come mostrano anche i versi del poema, non è rappresentabile²³³. Più che tradursi nella raffigurazione degli eventi che scandiscono l'ascesa al *Paradiso*, il viaggio nell'oltretomba immaginato da Botticelli sembra soprattutto avere luogo all'interno del personaggio-Dante grazie alla comunione con Beatrice²³⁴. Tale lettura dell'ultimo canto del *Paradiso* si ritrova in Risset e, come si vedrà, viene accostata all'idea di una ricerca linguistica volta proprio a dire “l'indicibile” della divinità (cfr. 2.6). L'apparizione di Beatrice si rivela particolarmente emblematica in Botticelli: la pagina in cui è raffigurata è bianca, i soli due corpi rappresentati sono

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Ivi*, p. 8.

²³² J. Risset, *Botticelli: La “Commedia” della crudeltà*, «L'Unità», 4 novembre 1996. Anche l'idea delle illustrazioni concepite come fumetti *ante litteram* si trova sviluppata in questo stesso articolo.

²³³ Y. Batard, *Les dessins de Sandro Botticelli pour la Divine Comédie*, cit., p. 109.

²³⁴ *Ibid.*

quello della donna che arriva dall'alto – corpo angelico, etereo, appena accennato – e quello di Dante che si protende verso l'amata pur restando ancorato al suolo. Per mezzo di una tavola che sembrerebbe quasi spoglia, Botticelli riesce a rendere conto della distanza che intercorre tra il poeta e Beatrice, la stessa annunciata nell'ultimo canto del *Purgatorio* nella scena analizzata da Borges (cfr. 2.4). Non è un caso che, riprendendo una tradizione medievale, il pittore scelga di rappresentare Beatrice come più grande, più imponente di Dante: la sua grandezza è evidentemente morale, ma il rapporto di subordinazione è reso manifesto, e forse ancora più esplicitamente che nel testo originale²³⁵.

2.6. Genesi di una traduzione

Per comprendere a pieno le motivazioni che spinsero Risset a intraprendere la traduzione della *Commedia* bisogna tenere conto di due avvenimenti che ebbero luogo a poca distanza l'uno dall'altro: da un lato, l'incontro a Roma con Giorgio Petrocchi e la sua recente edizione della *Commedia secondo l'antica vulgata*²³⁶; dall'altro, la proposta alla casa editrice Seuil di un progetto editoriale su Dante, progetto che troverà l'opposizione dell'editore e che sfocerà più tardi nella pubblicazione del primo studio sistematico sull'autore dal titolo *Dante écrivain*²³⁷. Ad essi va naturalmente aggiunta la fondamentale influenza di *Tel Quel* e della lettura del già menzionato numero 23 del 1965 il quale, lo si è visto, agì come motivo propulsore per una nuova lettura dell'opera (cfr. 2.3).

È il 1967 quanto Giorgio Petrocchi, che Risset conosceva in quanto Preside dell'allora facoltà di magistero di Roma presso la quale lei stessa insegnava²³⁸, pubblica la sua edizione della *Commedia secondo l'antica vulgata*. Questa edizione si distingueva da quelle in circolazione per la scelta di basarsi sui più antichi manoscritti, ossia quelli anteriori alla versione approvata e divulgata da Boccaccio. L'interesse filologico di questa impresa appare tanto più interessante se si considera l'antica *querelle* relativa a quali

²³⁵ Ivi, p. 116.

²³⁶ D. Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967.

²³⁷ J. Risset, *Dante écrivain ou l'intelletto d'amore*, Paris, Seuil, 1982.

²³⁸ Cfr. J. Risset, *Histoire d'une traduction* in Alighieri D., *La Divine Comédie*, Paris 2010, pp. XXXIII-XXXIV.

testimoni tenere in considerazione nella stesura di un'edizione della *Commedia*²³⁹: le numerosissime varianti presenti nei testimoni medesimi andavano segnalate mediante una *recensio* totale dei codici? Oppure, a causa dell'accertata compromissione del testo originario, bisognava privilegiare un unico testimone? Petrocchi compie, in questo quadro, una vera e propria operazione di «pulizia», decidendo di procedere con l'esame di tutti i manoscritti anteriori all'edizione di Boccaccio ma senza riportare nella versione finale tutte le varianti, molte delle quali classificabili come semplici distorsioni dialettali, non utili all'analisi testuale. Secondo Petrocchi, le versioni anteriori erano dunque da considerarsi come maggiormente attendibili poiché meno soggette a variazione linguistica e all'intervento dei copisti. Ed è proprio su di esse che si basa l'edizione petrocchiana, forse la prima in cui il poema dantesco è presentato come *testo* da leggere, più fruibile rispetto alle imponenti edizioni critiche precedenti. Non a caso, è proprio su questa versione che si baserà la traduzione di Risset e, come si vedrà, anche le posteriori fino a quella recentissima di René de Ceccatty²⁴⁰.

Come lei stessa ebbe modo di raccontare in più di un'occasione, quel che colpì Risset di fronte a questa edizione fu l'impressione di trovarsi di fronte ad un nuovo Dante, alla cui lingua era restituita tutta «l'asprezza» originale, non più «addolcita» dagli interventi dei copisti²⁴¹. Non meno importante, la scelta di operare alcune apocopi («i'» al posto di «io», ad esempio), pur non alterando di fatto il conteggio sillabico, conferiva ai versi un tutt'altro ritmo, quella «vitesse» moderna che, come si vedrà, la traduttrice scelse di mettere al centro della sua versione francese (cfr. 2.7.). Per la prima volta, dunque, il testo veniva percepito come qualcosa in cui entrare «direttamente a partire dalla poesia contemporanea»²⁴².

Fu proprio sulla scia dell'edizione di Petrocchi che Risset, incoraggiata da quest'ultimo²⁴³, propose a Paul Flamand, allora direttore della casa editrice Seuil, di pubblicare un *Dante par lui-même* da inserire nella collezione «Écrivains de toujours», nella quale erano già comparsi nomi celebri come quelli di Victor Hugo, Gustave

²³⁹ Per un approfondimento della questione si rimanda alla recensione di L. Vergani, *La Commedia, secondo l'antica vulgata by Dante Alighieri; Giorgio Petrocchi*, «Italiaca», vol. 46, n. 2, summer 1969, pp. 191-193.

²⁴⁰ D. Alighieri, *La Divine Comédie*, nouvelle traduction de René de Ceccatty, Paris, Points, 2017.

²⁴¹ J. Risset, *Il mio viaggio appassionato nella Commedia*, «L'Unità», 21 aprile 1990.

²⁴² J. Risset, *Peut-on traduire les géants ?*, in «Mezzavoce» n. 1, 1994, pp. 58-61. Trad. it. a cura di F. Laurenti: *Si possono tradurre i giganti?*, in F. Laurenti (a cura di) *Tradurre l'Europa*, cit., p. 18.

²⁴³ Cfr. J. Risset, *Preistoria di una traduzione, La "Divine Comédie" francese di Jacqueline Risset* (intervista di F. Laurenti), «L'Alighieri», n. 37, anno LII, gennaio- giugno 2011, p. 162.

Flaubert, Jean Racine e, tra gli stranieri, William Shakespeare, Niccolò Machiavelli e James Joyce. Come l'analisi degli archivi conservati all'IMEC ha mostrato, questo progetto si tradusse in un nulla di fatto di fronte alla reticenza dell'editore a inserire nel catalogo uno scrittore considerato completamente slegato dalla modernità e, quindi, di nessun interesse commerciale; «un écrivain poussièreux», insomma²⁴⁴. La bozza che Risset aveva steso riguardo l'assetto che il libro avrebbe dovuto avere si rivela interessante nella misura in cui la figura di Dante viene interrogata da diversi punti di vista (traduttore, lettore della Bibbia e, infine, poeta) e attraverso i legami con alcuni scrittori francesi quali Marguerite de Navarre e Balzac²⁴⁵.

Archiviata l'ipotesi di un *Dante par lui-même*, Denis Roche, allora direttore della collana «Fiction & Cie.» di Seuil, ottiene dall'editore il consenso alla pubblicazione di *Dante écrivain* che, per impostazione e contenuti, si discosta poco dallo stile degli «Écrivains de toujours»: l'idea di fondo appare, in effetti, quella di compiere un'analisi sincronica sull'opera di Dante tentando di analizzare l'autore Trecentesco in chiave più moderna attraverso una lettura che tenesse conto delle nuove tendenze della critica; impresa che, come si è visto, passerà ancora una volta attraverso l'influenza di *Tel Quel*. Non è da sottovalutare, in tal senso, il fatto che *Dante écrivain* sia stato concepito come un libro destinato alla pubblicazione in Francia e solo successivamente tradotto in italiano²⁴⁶: l'intento di Risset era di far conoscere un autore ad un pubblico che, sostanzialmente, lo ignora. Se la panoramica tracciata sopra (cfr. 2.2) dimostra bene la conoscenza parziale, talvolta stereotipa, da parte dei francesi del poeta fiorentino, non stupisce che Risset tenti un'operazione di *tabula rasa* attraverso la quale, partendo da un'analisi testuale corredata da una ricerca filologica, si approdi poi alla tesi di fondo: quella, come si è visto, di un Dante che è prima di tutto uno *scrittore*. L'uso di quest'ultimo termine pone immediatamente in relazione l'autore con la nuova concezione della letteratura portata avanti da *Tel Quel* (vedi 1.2) e, dunque, con l'approccio di impronta post-strutturalista. La scelta del titolo, d'altronde, si pone come un richiamo

²⁴⁴ Questo aneddoto è in parte rievocato da Risset nel saggio *Histoire d'une traduction*, cit., pp. XXXIII-XLI

²⁴⁵ Il dossier in questione, conservato all'IMEC è classificato come: *Seuil, SEL 4592.7*

²⁴⁶ J. Risset, *Dante scrittore*, trad. it. di M. Galletti con la collaborazione dell'autore, Milano, Mondadori, 1984. Nella prefazione all'edizione italiana, Risset sottolinea, appunto, che il libro nasce in una prospettiva francese, ma spiega anche, come in Italia, Dante sia vittima di un diverso «gesto di cancellazione» che lo rende un «Eroe nazionale», un «Ideologo» di cui però non si conosce più la scrittura vera e propria. Cfr. pp. IX-X.

esplicito a *Sollers écrivain*²⁴⁷, la raccolta di saggi che Roland Barthes aveva dedicato qualche anno prima al capofila del gruppo della rue Jacob: così come Barthes «difendeva Sollers da quanti lo vedevano come un ideologo, un politico, per riportarlo alla sua dimensione di scrittore», Risset allontana Dante dalla tradizione che lo aveva relegato al rango di moralizzatore, di teologo o, tutt'al più, di poeta oscuro²⁴⁸. Sebbene queste implicazioni non siano così evidenti nel corrispettivo italiano del lemma “scrittore”, va però sottolineata la differente connotazione di questo termine rispetto ad altri quali “autore” o “poeta” che, rimandando al solenne canone della tradizione poetica italiana, rischiavano di mettere in ombra la componente dell’«intelligenza tecnica»²⁴⁹. A interessare Risset è dunque «quella che Yves Bonnefoy chiama la coscienza di sé della poesia», la consapevolezza dell’atto poetico rintracciabile non solo nei testi teorici ma anche nella stessa *Commedia*²⁵⁰.

Attraverso la lezione telqueliana, dunque, Dante viene letto secondo le nozioni di simbolico/presimbolico (cfr. 1.3), intertestualità, *écriture*: malgrado diverso tempo dopo l’autrice abbia dichiarato che nessuno strumento critico moderno è in grado di spiegare «l’enigma di Dante»²⁵¹, i suoi testi sono qui analizzati, retrospettivamente, con l’ausilio della linguistica post-saussuriana, della psicanalisi e di quella letteratura del XX secolo che si situa “ai margini” del canone tradizionale. Il saggio, quindi, risulta fondato su un approccio che è molto lontano dalle «interpretazioni accademicamente patentate»²⁵².

Particolarmente riuscita, in questo senso, appare l’applicazione della nozione di pre-simbolico elaborata da Kristeva (cfr. 1.3) alla lingua dantesca, la quale «garderait en soi les valences enfantines» e sarebbe «prédisposée en quelque sorte phonétiquement à accueillir dans une organisation symbolique achevée l’invention inclassable du moment pré-symbolique»²⁵³. Come non vedere, infatti, un’accentuazione della componente presimbolica, ovvero il principio del piacere freudiano (o il «plaisir du texte» barthesiano) nella lunga serie di neologismi denominali coniat dal poeta? Al di là del celebre «trasumanar», i vari «indovarsi», «imparadisar», «intuarsi» e, persino, «indiarsi» (ossia

²⁴⁷ R. Barthes, *Sollers écrivain*, Paris, Seuil, 1979.

²⁴⁸ J. Risset, *Preistoria di una traduzione*, cit., p. 162.

²⁴⁹ J. Risset, *Ho capito Dante passando per Sade*, intervista di Laura Xella, «L’Unità», 28 febbraio 1986, p. 13.

²⁵⁰ J. Risset, *Preistoria di una traduzione*, cit., p. 162.

²⁵¹ M. Dzieduszycki, *Jacqueline Risset. Una nuova Divina Commedia*, in *Pagine sparse. Fatti e figure di fine secolo*, Empoli, Ibiskos Editrice, 2010, p. 129.

²⁵² C. Di Girolamo, *Recensioni: Dante scrittore*, «Belfagor» vol. 40, n. 3, 31 maggio 1985, pp. 364.

²⁵³ J. Risset, *Dante écrivain*, cit., p. 72.

avvicinarsi a Dio) dimostrano che la lingua, plasmabile, concede ampio spazio al significante. Lo stesso discorso vale per la paronomasia del settimo canto dell'Inferno: «Pape Satàn, pape Satàn aleppe!» (*Inf.* VII, v. 1), una probabile unione di ebraico e latino o, forse, una completa invenzione dell'autore. Questa componente pre-simbolica e infantile, peraltro, trova un parziale riscontro nei diversi luoghi del poema in cui il narratore, vero e proprio *infans*, necessita della guida della figura paterna di Virgilio («dolcissimo patre» *Purg.* XXX, v. 50) dapprima, e di Beatrice poi («Così la madre al figlio par superba / com'ella parve a me», *Purg.* XXX, vv. 79-80).

Un altro felice esempio di contaminazione tra la critica contemporanea e il testo trecentesco è l'utilizzo della bi-logica di Ignacio Matte Blanco²⁵⁴ per spiegare il dogma – paradossale e forse incomprensibile per i lettori moderni – espresso dal primo verso dell'ultimo canto del Paradiso, nel quale Maria è definita, per bocca di San Bernardo, come «vergine madre, figlia del tuo figlio» (*Par.* XXXIII, v. 1). Risset commenta: «On est tenté de penser à la théorie de la logique binaire selon laquelle la possibilité constante de la symétrie dans le discours définit précisément la *logique de l'inconscient* : parfaite réversibilité des énoncés²⁵⁵». Proponendo una diversa logica rispetto a quella aristotelica, la quale è fondata sul principio di non contraddizione, la proposizione dantesca diventa quindi non solo possibile, ma cessa anche di essere paradossale, inquadrandosi in una prospettiva in cui, proprio come nell'inconscio, regna la contraddittorietà degli enunciati. L'espressione «figlia del tuo figlio» diviene così legittima grazie ad un rapporto di simmetria inversa, dove se A=B, allora B=A, rapporto che, come è noto, è invece del tutto estraneo alla filosofia aristotelica di cui è impregnata la *Commedia* e presente, al contrario, nella teologia negativa di Eckhart o di Dionigi l'Areopagita²⁵⁶. L'eccezione alla ragione del pensiero classico (pensabile, per l'appunto, soltanto nella forma di dogma) diviene così, attraverso uno strumento ontologico moderno, maggiormente accettabile sul piano razionale e, forse, più vicina alla sensibilità moderna.

²⁵⁴ Cfr. I. M. Blanco, *The unconscious and infinite sets, an essay in Bi-logic*, London, Dukworth, 1975. Traduzione italiana a cura di Pietro Bria, *L'inconscio come sistemi infiniti*, Torino, Einaudi, 2000 [1981].

²⁵⁵ Ivi, p. 44. Come ricorda Curtius, già nel Medioevo l'Incarnazione era visto come l'avvenimento in grado di sconvolgere il rigido ordine delle *artes*: «in hac verbi copula stupet omnis regula». Cfr. E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit., p. 51.

²⁵⁶ Questo tipo di teologia negativa è, d'altronde, già presente in *L'Improbable* di Y. Bonnefoy, cit. Data la vicinanza del poeta con Risset, non è da escludere che questo volume possa aver influenzato l'applicazione della logica antiaristotelica allo studio di Dante.

Nuovamente di impronta telqueliana è l'analisi dedicata ai tre sogni di Dante in Purgatorio, analisi che riprende da vicino quella già menzionata di Bernard Stambler (cfr. 2.3). In particolare, il secondo di questi sogni – nel quale una donna brutta e balbuziente assume le sembianze di una bellissima sirena, subito smascherata da Virgilio e ricondotta al suo vero aspetto terrificante (*Purg.* XIX, vv. 1-33) – viene letto da Risset sulla scia dell'interpretazione di Lacan del celebre «sogno dell'iniezione di Irma» di Freud. La manifestazione dell'orrore scaturito dal gesto di Virgilio nel rivelare la vera identità della donna viene qui paragonata all'emergere del «réel dernier», dell'«objet d'angoisse par excellence»²⁵⁷. Ipotesi suggestiva che, però, lascia da parte tutta la fitta serie di commenti che vedono nel sogno un'allegoria della Filosofia, impersonata da Virgilio, che svela l'inganno dei beni terreni²⁵⁸. Ciò nonostante, l'analisi lacaniana del sogno dantesco permette a Risset di aggiungere un ulteriore tassello, già evocato brevemente da Sollers nel saggio del 1965: a differenza di quanto era avvenuto nell'*Inferno* (canto IX), quando Virgilio aveva coperto gli occhi di Dante per proteggerlo dalla visione della Medusa, qui la guida del narratore si fa rivelatore della parte nascosta, della visione orripilante. Dopo essere passato attraverso lo stadio angosciante degli inferi, Dante è ora pronto per sopportare la rivelazione del «reale» (in senso lacaniano) e compiere quel passaggio da «sacro sinistro» a «sacro destro» che Bataille aveva individuato come fondamento di ogni religione²⁵⁹. Attraverso l'ascesa al Purgatorio la visione onirica del male rappresentato dalla sirena del sogno (il «nefasto») dovrà essere sublimata in visione estatica (il «fasto»)²⁶⁰.

Per altri versi, come già nel sollersiano *Dante et la traversée de l'écriture*, Risset sottolinea la centralità rivestita dal corpo di Dante, tratto questo che distingue la *Commedia* dalla gran parte delle epopee medievali, soprattutto da quelle a carattere propriamente mistico in cui l'esperienza dell'aldilà è «extracorporea». Sebbene, infatti, l'*incipit* dell'*Inferno* ponga subito il racconto in una prospettiva universale («Nel mezzo del cammin di *nostra* vita»), la stessa elogiata da Schelling (cfr. 2.3.), il verso successivo ripropone immediatamente la centralità del soggetto che racconta questa esperienza («mi ritrovai»). Non a caso, nell'intero poema la parola «corpo» è ripetuta un numero quasi

²⁵⁷J. Risset, *Dante écrivain*, cit., pp. 153-154.

²⁵⁸ Cfr. D. Alighieri, *La Divina Commedia. Il Purgatorio*, edizione a cura di N. Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1955, p. 207.

²⁵⁹ J. Risset, *Dante écrivain*, cit., p. 155.

²⁶⁰ *Ibid.*

identico di volte in ogni cantica (14 per l'*Inferno*, 16 per il *Purgatorio* e di nuovo 14 per il *Paradiso*) ed è proprio questa fisicità a distinguere il protagonista dalle anime che incontra suscitando in esse stupore e invidia²⁶¹. In tal senso, il *Paradiso* viene visto da Risset come la più «moderna» tra le tre cantiche, quella che un lettore contemporaneo potrebbe trovare più affine alla sua concezione del mondo: oltre al percorso quasi astronomico che i due «cosmonautes» (la definizione è di Risset) intraprendono, si può infatti osservare una «puissance érotique des regards échangés» con Beatrice, la quale scongiura la possibilità di «coagulation en récit édifiant»²⁶² dell'ultima parte del poema.

A differenza di quel XIX secolo che aveva visto nell'*Inferno* la più interessante delle cantiche, il *Paradiso* viene inoltre inserito da Risset in un'inedita prospettiva storica che segna un passo in avanti rispetto alle riflessioni di *Tel Quel*: «Nous qui avons connu le XX^e siècle et ses terribles péripéties, nous pouvons nous dire experts en enfer, plus encore que les contemporains de Gustave Doré»²⁶³. E l'inferno a cui l'autrice si riferisce – lo si intuisce immediatamente – non è altro che Auschwitz, i cui contorni sembrano sorprendentemente vicini al paesaggio descritto da Dante: dalle lacrime del Veglio di Creta che formano i fiumi dell'oltretomba (sorta di geografia distopica che ricorda la mappa delle ferrovie su cui circolavano i convogli nazisti), a quelle di Lucifero prodotte a intervalli regolari, quasi meccanicamente: a riprova che il male può divenire, come intuito da Hannah Arendt, un'attività industriale²⁶⁴. In questo quadro, il *Paradiso* potrebbe quindi apparire più vicino alla sensibilità dell'uomo contemporaneo, rappresentando una speranza affidata non tanto alla beatitudine religiosa quanto al potere del linguaggio poetico, vero e proprio protagonista dell'ultima cantica. Non è un caso, secondo Risset, che proprio in *Paradiso* abbia luogo l'importante presa di coscienza di Dante del suo ruolo di poeta similmente a quanto avverrà con Proust alla fine della *Recherche*:

Se mai continga che 'l poema sacro
al quale ha posto mano e cielo e terra,
sì che m'ha fatto per molti anni macro,

vinca la crudeltà che fuor mi serra

²⁶¹ Cfr. J. Risset, *Introduction* in D. Alighieri, *La Divine comédie. L'Enfer*, Flammarion, Paris 1985, p. 14 e J. Risset, *Dante écrivain*, cit., p. 115.

²⁶² J. Risset, *Dante écrivain*, cit., p. 179.

²⁶³ J. Risset, *Le Voyage prodigieux*, in D. Alighieri *La Divine Comédie*, Paris, Flammarion, 2010, p. I

²⁶⁴ Ivi, p. XVIII.

del bello ovile ov' io dormi' agnello,
nimico ai lupi che li danno guerra;

con altra voce omai, con altro vello
ritornerò poeta, e in sul fonte
del mio battesimo prenderò 'l cappello (Par. XXV, 1-9)

Preso di coscienza dai caratteri moderni, soprattutto per un'epoca in cui la figura autoriale non era ancora stata codificata. In tal senso, Risset è concorde nell'affermare con Sollers che *Commedia* mette in scena la sua propria stesura facendosi celebrazione dell'atto poetico stesso. Come notato da Curtius, alla dimensione del «narrare» subentra dunque quella dello «scrivere», come dimostra la frequenza di metafore legate alla sfera semantica del libro (carta, fogli, volumi e così via). Non a caso, la visione divina che chiude il poema è espressa proprio attraverso questo simbolo (*Par.*, XXXIII, vv.82-90): «i “quaderni” sciolti, sparsi qua è là per l'universo, sono legati, grazie all'amore, in un solo “volume”²⁶⁵ ».

Ma l'analisi di Risset si spinge ancora più in là: rifacendosi all'immagine sollersiana del poema come cerchio («*La Comédie est partout, elle est nulle part. Sa circonférence est partout, son centre nulle part*»²⁶⁶), l'autrice sottolinea come il cammino che porta Dante alla rivelazione finale inizi ben prima dello smarrimento nella «selva oscura» e precisamente all'epoca della stesura della *Vita Nova*, quando lo stato di erranza in cui versava il poeta non gli permetteva di accedere alla visione di Beatrice: il viaggio nell'aldilà sarebbe, allora, un procedere attraverso una spirale fino all'incontro con l'ultimo cerchio, quello indicibile e inconcepibile della divinità. Ma, aggiunge Risset citando Wittgenstein:

si l'on envisage [...] “la possibilité que la création soit d'abord la création d'un langage qui dit l'impossible” alors on peut comprendre le prodigieux mouvement par lequel s'invente, point par point, le langage poétique d'un texte mystérieux et nodal de notre civilisation qu'on appelle “Divine Comédie”²⁶⁷.

²⁶⁵ E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit., p. 367. I versi danteschi in questione sono i seguenti: «O abbondante grazia ond'io presunsi / ficcar lo viso per Luce Eterna / tanto che la veduta vi consunsi! / Nel suo profondo vidi che s'interna, / legato con amore in un volume, / ciò che per l'universo si squaderna: / sustanze e accidenti e lor costume, / quasi conflati insieme, per tal modo / che ciò ch'io dico è un semplice lume».

²⁶⁶ P. Sollers, *Dante et la traversée de l'écriture*, cit., p. 25.

²⁶⁷ J. Risset, *Dante écrivain*, cit., p. 205. Sebbene Risset non lo citi esplicitamente, questa analisi del linguaggio poetico dantesco è affine a quella di Roger Dragonetti. Cfr. *Aux frontières du langage poétique études sur Dante, Mallarmé, Valéry*, Gand, Romanica Gandensia, 1961 e il posteriore *Dante, la langue et le poème*, Paris, Belin, 2006.

2.7. Il «legame musaico» dantesco: l'*enjeu* traduttivo

Se, come si è visto, la ricezione di Dante in Francia può dirsi quanto meno difficoltosa, Risset individua una delle principali cause nella lunga serie di “cattive” traduzioni della *Commedia* date alle stampe nel corso dei secoli. Tradurre Dante, infatti, «se révèle une entreprise désespérée»²⁶⁸: come emulare la famosa terza rima o, quantomeno, compensarne l'assenza? Come far sì che la versione francese sia in grado di cogliere l'importante varietà di registri linguistici utilizzati da Dante, da quello più ricco di immagini forti, vivide, dell'Inferno, a quello più aulico del Paradiso? E come comportarsi di fronte ai neologismi che, pure, costituiscono una caratteristica fondamentale del lessico dantesco? A questi problemi si aggiungono quelli specifici legati alla lingua d'arrivo, in questo caso il francese: come coniugare una tradizione poetica consolidata che si basa sull'alessandrino con quella italiana, prettamente caratterizzata dall'endecasillabo?

In questo quadro, non resta che ammettere una parziale sconfitta e dichiarare «il legame musaico» troppo solido perché l'«arcata» («Die Arcade») auspicata da Benjamin possa aprirsi²⁶⁹. Le soluzioni adottate nel corso dei secoli, così come le versioni contemporanee – spiega Risset – non sono altro che dei compromessi, frutto di una scelta del traduttore di privilegiare alcuni tratti al posto di altri.

Una discussione ampia sull'argomento meriterebbe certamente di essere svolta in altra sede, qui ci si limiterà a dare unicamente qualche cenno utile a comprendere la specificità dell'approccio rissettiano²⁷⁰. In tal senso, fra gli antecedenti, si esamineranno nel dettaglio soltanto le due traduzioni cronologicamente più vicine a quella di Risset, ossia quelle che intorno agli anni Ottanta si trovavano ancora nelle librerie²⁷¹.

La prima è quella di Alexandre Masseron, pubblicata tra il 1947 e il 1949, ma che conobbe diverse ristampe. Similmente a Lamennais, Masseron opta per una prosa in cui l'interruzione di terzina è segnalata da uno spazio bianco, creando quindi una sorta di ritmo grafico che imita la scansione dei versi. Nella prefazione che accompagna la

²⁶⁸ J. Risset, *Dante écrivain*, cit., p. 236.

²⁶⁹ Cfr. W. Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in *Schriften*, Herausgegeben von Theodor W. Adorno und Gretel Adorno unter Mitwirkung von Friedrich Podszus, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1955, p. 51.

²⁷⁰ Gli articoli che approfondiscono la metodologia traduttiva mediante un approccio comparatistico sono molteplici. Per una visione d'insieme si rimanda a J.-C. Vegliante, *Ridire la “Commedia” in francese oggi*, «Dante» n. 2, 2005, pp. 59-79; C. Bec, «Le Dante» en langue française au XXe siècle. *Essai de synthèse*, cit., pp. 105-116.

²⁷¹ Come spiega la stessa Risset in *Dante écrivain*, cit., p. 256.

traduzione, l'autore non indugia sul commento alle scelte traduttive, optando per una presentazione generale del testo che non manca di attirare qualche critica. Pur riconoscendo nella *Commedia* uno dei più grandi capolavori di tutti i tempi, Masseron sembra vedere nel suo autore una sorta di truffatore: «Dante met tout son art et déploie tout son génie [...] à essayer de nous tromper, de nous faire croire que sa description et ses dialogues de l'outre-tombe ne sont nullement la transposition de visions [...] dont il aurait été favorisé, mais le carnet de route d'un voyage réellement accompli²⁷²». Si tratta di un'affermazione estremamente rivelatrice poiché, sebbene l'autore stia qui dando inconsapevolmente una definizione del tutto ragionevole di *fiction* narrativa, applicata alla *Commedia* essa sembra assumere un senso peggiorativo. Ponendosi agli antipodi della visione borghese dell'opera (cfr. 2.4), il commento di Masseron sembra escludere che tutte le normali categorie di analisi letteraria possano essere applicate a un testo di matrice religiosa. Il livello letterale della *Commedia* viene, di fatto, subordinato a quello anagogico. Il compito del lettore nei confronti di Dante sarebbe quello di «ne pas devenir sa dupe», compito nel quale Masseron si propone di aiutare il lettore fornendo delle note esplicative riguardo alle presunte incoerenze del racconto. Un esempio di queste incoerenze citato dal traduttore-esegeta sta nel fatto che Dante «a parcouru plus de six mille kilomètres en vingt-quatre heures, et s'il est vrai qu'il s'est servi, sur une distance inconnue, d'un précurseur de l'avion, il ajoute que ce transporteur descendait lentement en décrivant des spirales», a cui si aggiunge il fatto che il narratore «nous laisse dédaigneusement ignorer comment il est revenu dans sa patrie terrestre»²⁷³. La traduzione Masseron, destinata «[aux] honnêtes gens», si vuole dunque una riduzione in termini realistici del testo. Pertanto, non sorprende che egli veda nel *Paradiso* una cantica particolarmente ostica, fondata proprio su una mancata aderenza al realismo. Con un gesto oggi forse inammissibile, e duramente criticato da Sollers, l'autore compila (seppure «en tremblant») una lista dei canti «à marquer d'une croix noire», che possono essere dunque saltati senza correre il rischio di perdere il filo della trama²⁷⁴. Decisione, questa, che non passerà inosservata agli occhi della critica contemporanea ma che, di

²⁷² A. Masseron, *Introduction*, in D. Alighieri, *La Divine Comédie*, traduction par Alexandre Masseron, Paris, Le club français du livre, 1955 [1949], p. 16.

²⁷³ Ivi, p. 23 e p. 30.

²⁷⁴ A. Masseron, *Preface*, in D. Alighieri, *La Divine Comédie*, traduction par Alexandre Masseron, cit., p. X. Per la dura critica di Sollers si veda *La Divine Comédie*, cit., p. 517.

fatto, contribuì a un certo successo della traduzione, particolarmente apprezzata, tra gli altri, da Marcelin Pleynet²⁷⁵.

Nonostante Masseron sia un antecedente importante, è piuttosto intuibile come la traduzione di riferimento di Risset nonché, paradossalmente, quella da cui prende maggiormente le distanze sia quella – ancor oggi utilizzata nella collezione della Pléiade – di André Pézard²⁷⁶. Lavoro immenso della durata di dodici anni, l'edizione di Pézard è forse la traduzione più erudita tra quelle sino ad oggi pubblicate: l'importante apparato di note e la ricchezza delle fonti citate sono accompagnate da un dettagliato *Avertissement* in cui vengono motivate le principali scelte traduttive. Nel complesso, un criterio sembra emergere, da cui scaturiscono tutti gli altri: l'obbedienza alla metrica. Forte della consapevolezza dell'estrema difficoltà – se non, forse, dell'impossibilità – di ricreare una versione completamente rimata, Pézard si pone come obiettivo il fedele rispetto del conteggio sillabico («Au total, ayant toujours rendu un vers par un vers [...] mon texte de la *Comédie* n'a certainement pas une syllabe de plus que celui de Dante»²⁷⁷). La scelta del metro è di decasillabi non rimati dalla cesura fissa (4-6 o 6-4) e dal ritmo anapestico; come sottolineato da Roger Dragonetti, la scelta di tale metro si vuole esplicito richiamo al «volgare illustre francese» (in continuità, dunque, con il volgare illustre della *Commedia*) rappresentato dal «decasillabo epico [...] della *Chanson de Roland*»²⁷⁸.

Rendere l'endecasillabo italiano con il decasillabo francese significa, come ha osservato Aldo Vallone, «accettare [...] di questo le cesure»²⁷⁹: la cesura lirica (dove il primo emistichio di 4 sillabe termina con una sillaba atona) o, molto più spesso, la cesura epica (5+6 ma con la quinta sillaba muta non computata). Tali cesure, conclude Vallone «acquistano una vibrazione sensibilissima nel gioco della *e* atona dopo la quarta posizione»²⁸⁰. Lo dimostra la traduzione di *Purg.* IX, 1-9:

La concubina di Titone antico
già s'imbiancava al balco d'oriente,
fuor de le braccia del suo dolce amico;

²⁷⁵ Cfr. M. Pleynet, *Le plus court chemin : de "Tel quel" à "L'infini"*, cit., p. 234-235.

²⁷⁶ D. Alighieri, *Œuvres complètes*, édition et traduction par André Pézard, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1965.

²⁷⁷ A. Pézard, *Avertissement* in D. Alighieri, *Œuvres complètes*, cit., p. XXXI. «Conto tenuto», aggiunge Liano Petroni «della generale corrispondenza tra parola piana e tronca nelle due lingue». Cfr. L. Petroni, *Presenza di Dante in Francia: ancora su una recente traduzione della Commedia*, in «Lettture classensi» n. 9-10, 1982, pp. 262-275.

²⁷⁸ R. Dragonetti, *André Pézard traduttore di Dante*, in «Lettture classensi» n. 19, 1990, p. 83.

²⁷⁹ A. Vallone, *La traduzione francese di Pézard*, in *Ricerche dantesche*, Lecce, Milella, 1967, p. 293.

²⁸⁰ *Ibid.*

di gemme la sua fronte era lucente,
poste in figura del freddo animale
che con la coda percuote la gente;

e la notte, de' passi con che sale,
fatti avea due nel loco ov'eravamo,
e 'l terzo già chinava in giuso l'ale;

La belle drue chère à Tithon le vieil
jà se fardait au balcon d'Orient
sortant d'entre les bras de son ami ;

son front luisait parsigné d'escarboucles
selon les traits de ce froid animal
qui de sa queue frappe ceux qu'il rencontre.

Et des nonante pas de sa montée
la nuit avait fait deux là où j'étais,
et déjà au troisième enclinait l'aile ;²⁸¹

Nel passo citato, il rispetto della cesura epica comporta, al v. 7, un'interpolazione (« la notte, de' passi con che sale» > «Et des nonante pas de sa montée»). Per altri versi, l'adozione della cesura epica, come ricordato da Vegliante, pone dei problemi per il lettore contemporaneo «perché leggendo non si può sapere quale sia il valore della mutola terminale francese, specialmente in posizione di pausa intraversale»; tale cesura, conclude Vegliante «non è più percepita, in pratica, oggi, a sessanta anni dalla fatica di A. Pézard»²⁸². L'esempio riportato dallo studioso è emblematico di come l'assoluto rispetto del decasillabo che regola la traduzione di Pézard sia, di fatto, compromesso da una lettura vicina al parlato contemporaneo:

In “*au fur des grâces ajoutées à nos titres*”, non è affatto pacifico supporre sospensione (senza legamento interno al sintagma) dopo l'accento quarto su *grâ-* (Pz, *Par.* XIV, 42), come il traduttore di certo supponeva, tanto più che l'altro successivo legamento viene spontaneo (*ajoutées-à*), anche in una lettura colta ma più prossima al parlato (francese d'oggi s'intende) ; ora, senza sospensione (ossia con una esecuzione naturale *grâces-ajoutées*), il verso avrebbe 11 posizioni²⁸³

²⁸¹ D. Alighieri, *La Divine Comédie* in *Œuvres complètes*, cit., pp. 1176-1177.

²⁸² J.-C. Vegliante, *Ridire la “Commedia” in francese oggi*, cit., p. 62.

²⁸³ *Ibid.* Corsivi dell'autore.

Oltre al rispetto del conteggio sillabico, l'altro presupposto che informa la traduzione pézardiana è quello di una sostanziale diffidenza nei confronti del lettore francese e nella sua abilità di pronunciare correttamente l'italiano senza quindi alterare la metrica con accentuazioni scorrette: ne consegue un adattamento totale alla lingua di arrivo che interessa tanto il piano lessicale quanto quello morfologico. «La prononciation barbare des Français me fait peur»²⁸⁴. Là dove possibile, quindi, i nomi propri sono tradotti (Francesca da Rimini diventa Françoise de Rimini, il conte Ugolino è Hugolin, Farinata è Farinée) o “francesizzati” attraverso adattamenti fonetici (Piccard > Picarde), morfologici (Montefeltro > Montfautre) o imprestiti dall'antico francese (il caso più controverso è senza dubbio quello di «Italia», che invece di essere tradotta con «Italie» diviene, sempre per questioni metriche, «Ytaille»²⁸⁵). Lo stesso processo viene utilizzato per i passi in latino come in *Purgatorio* XXVII, v. 8: «e cantava “Beati mundo corde!”»; verso che Pézard sceglie di tradurre interamente in francese: «il chantait: “Bienheureux les purs de coeur!”»²⁸⁶. «Ridurre a denominatore comune, cioè al fondo francese, la grande varietà onomastica del poeta» conclude Vallone, «è certo una *diminutio* di efficacia e di potenza stilistica ed evocativa»²⁸⁷.

Come mostrano i diversi esempi sopra citati, la scelta di utilizzare un gran numero di arcaismi è forse l'altro tratto distintivo di questa traduzione nonché quello che, nel corso degli anni, ha destato il maggior numero di commenti²⁸⁸. Eppure, il ricorso all'arcaismo non è un caso isolato: nel 1879, Emile Littré, autore del celebre dizionario, pubblicò un *Enfer mis en vieux langage françois et en vers*²⁸⁹ in cui, per l'appunto, il lessico adottato era quello dell'antico francese, di cui si conservava anche la grafia. Ma i presupposti di quella edizione non erano gli stessi di Pézard: lo scopo di Littré era quello di fornire un modello letterario di prestigio – Dante per l'appunto – al fine di stimolare lo studio di un

²⁸⁴ A. Pézard, *Avertissement*, cit. p. XXXIV.

²⁸⁵ Come sottolineato da Dragonetti, va riconosciuto che questa operazione di adattamento dei nomi propri alla lingua d'arrivo si trova nello stesso Dante quando traduce Hugues Capet in Ugo Ciappetta, peraltro con un marcato intento parodico. Cfr. *André Pézard traduttore di Dante*, cit., p. 84.

²⁸⁶ D. Alighieri, *La Divine Comédie in Œuvres complètes*, cit., p. 1308.

²⁸⁷ A. Vallone, *La traduzione francese di Pézard*, cit., p. 294.

²⁸⁸ Oltre a quelli negativi di Risset, Giovanni Raboni Yves Bonnefoy, discussi più avanti, si ricorda invece l'elogio della scelta dell'arcaismo di Roger Dragonetti (*André Pézard traduttore di Dante*, cit.) e di Liano Petroni (*Tradurre: pratica e teoria. Un esempio francese concernente la 'Divina Commedia*, «Francofonia», n. 24, 1993, pp. 3–23. Genette, pur ammettendo che tradurre un testo in antico francese significa «se condamner à l'archaïsme artificiel» della «traduction pastiche», conclude affermando che «ce dernier parti est peut-être quand même le moins mauvais». Cfr. *Palimpsestes*, cit., pp. 241-242.

²⁸⁹ D. Alighieri, *L'Enfer mis en vieux langage françois et en vers*, accompagné du texte italien et contenant des notes et un glossaire, par Emile Littré, Paris, Hachette, 1879.

francese medievale che negli ultimi anni dell'Ottocento era ormai quasi dimenticato²⁹⁰. L'obiettivo era di dare l'illusione che quella versione dell'*Enfer* fosse stata redatta intorno al XIV secolo e questo per supplire all'assenza di traduzioni della *Commedia* in un'epoca in cui, come si è visto, Dante era ancora parzialmente sconosciuto in territorio francese (cfr. 2.2).

Pézard giustifica invece il ricorso agli arcaismi con altri termini: partendo dal presupposto che i versi danteschi presentano dei punti talvolta oscuri, la versione francese dovrebbe essere in grado, secondo il traduttore, di rendere «cette ombroie du langage»²⁹¹. Il fine della traduzione sarebbe quello di suscitare nel lettore francese la stessa sensazione – insieme di familiarità e di estraneità – del lettore italiano a contatto con il testo originale. «Sotto i tropi dell'arcaismo», la versione pezardiana si prefiggeva, secondo Dragonetti, «di dare al lettore l'impressione di una lingua mai udita o [...] di una lingua che non esiste altrove che nello spazio riservato alla poesia»²⁹². In effetti, se alcuni termini sono filologicamente presi in prestito dall'antico francese, altri sono costruiti *ad hoc* per tentare di conferire un effetto di antichità (ad esempio lo «spiramento» tradotto con «inspirement»²⁹³). Malgrado una premessa di cui si possono comprendere le intenzioni, il ricorso agli arcaismi, nei termini di Bonnefoy, «affaiblit» la traduzione di Pézard, il quale finisce per «inventer des mots pour faire médiéval, quand Dante était, lui, si naturellement universel»²⁹⁴.

È chiaro, dunque, che Pézard si rivolga a dei lettori colti che conoscano anche il greco e il latino e che possano quindi seguire con relativa facilità la lettura di versi disseminati di arcaismi, provando persino un certo gusto nel dedurne l'etimologia²⁹⁵. Non solo, ma chi legge dovrebbe essere anche in grado di cogliere le sfumature proprie di quella che è, a tutti gli effetti, una lingua *altra* da quella d'uso: «espécial», allora non avrà nulla a che fare con «spécial» ma andrà inteso come «propre à l'espèce»; «si que» è calco perfetto del «sicchè» dantesco; l'antico francese «ains» varrà per «anzi». Il risultato è, dunque, un

²⁹⁰ E. Littré, Préface, in *L'Enfer mis en vieux langage françois et en vers*, cit., p. II.

²⁹¹ A. Pézard, *Avertissement*, cit., p. XIII.

²⁹² R. Dragonetti, *André Pézard traduttore di Dante*, cit., p. 81.

²⁹³ A. Pézard, *Avertissement*, cit., p. XIV.

²⁹⁴ Y. Bonnefoy *Le paradoxe du traducteur*, in J. Risset, *Traduction et mémoire poétique. Dante, Scève, Rimbaud, Proust*, Paris, Hermann, 2007.

²⁹⁵ «Mais quiconque a eu le bonheur d'apprendre, en classe ou tout seul chez soi, un peu de vieux français, se souvient du délice que c'est, de pressentir, voire deviner soudain, avec l'aide d'un peu de latin ou de provençal, d'une racine celtique ou francique, l'étymologie d'un mot jeté là par un de nos anciens poètes ; de reconstituer des familles ; de voir comment foisonne et fleurit l'imagination verbale d'une race». A. Pézard, *Avertissement*, cit., p. XIV.

lessico arcaizzante ma non sempre filologicamente attendibile, talvolta un idioletto del traduttore, «una lingua tutta sua», come sintetizza Vegliante; lingua che dà luogo a «una (ritrovata e falsata) tradizione di lingua francese [...] patinata di '500»²⁹⁶.

Si giunge così alla principale differenza rispetto alle traduzioni più recenti e, in particolare, a quella di Risset: la versione della *Pléiade* si vuole testo erudito, non certo divulgativo. Malgrado la diffidenza di Pézard nei confronti del lettore osservata sopra, appare chiaro come questa versione sia riservata ad un'*élite* che abbia gli strumenti per comprendere – e, probabilmente, condividere – le ragioni profonde di tali scelte traduttive, sulle quali, d'altronde, l'intera prefazione sembra insistere a mo' di *excusatio*. Debitore nei confronti del lettore – al quale consegna un testo imperfetto – ma anche dell'autore, di cui tradisce l'opera, il traduttore appare secondo questa prospettiva necessariamente scontento del proprio lavoro²⁹⁷. Quel che emerge è che la traduzione, «art mineur» per eccellenza, non è altro che un'offerta d'«illusions très approximatives à celui qui le lira»²⁹⁸. Semplice tramite tra il poeta e il lettore, che quest'ultimo è chiamato a dimenticare²⁹⁹, il traduttore è ancora paragonato a un pittore persiano che offra al proprio signore la miniatura di una principessa degna di essere presa in moglie, cosicché in quest'ultimo nasca il desiderio di vederla in carne ed ossa e decida di mettersi in viaggio per andare a prenderla³⁰⁰. Come notato da Dragonetti, «la traduzione pézardiana, che si pretende poetica ma originata da un vuoto, apre, fra il traduttore e il modello, una distanza infinita»³⁰¹. La traduzione diviene così mero riflesso imperfetto dell'unico, vero testo, quello originale. E, infatti, se una traduzione fedele della *Commedia* esiste, può essere solo «celle que se font, dans leur propre tête, les lecteurs du texte original après l'avoir bien creusé, grâce aux notes et commentaires entassés par les générations»³⁰².

È a questa concezione che va forse imputata l'assenza – sorprendente in un «Avertissement» così ricco – di ogni riferimento alle precedenti versioni francesi della *Commedia*. Le uniche ad essere menzionate sono indicate mediante le iniziali del cognome del traduttore («L.», «R.», «N.» e «Z.»): lo scopo di Pézard appare quello di

²⁹⁶ J.-C. Vegliante, *Ridire la "Commedia" in francese oggi*, cit., p. 60 e p. 72.

²⁹⁷ A. Pézard, *Avertissement*, cit., p. XLV.

²⁹⁸ Ivi, pp. XI-XII.

²⁹⁹ Ivi, p. XX.

³⁰⁰ Ivi, p. XLIV.

³⁰¹ R. Dragonetti, *André Pézard traduttore di Dante*, cit., p. 80.

³⁰² A. Pézard, *Avertissement*, cit., p. XLIV.

dichiarare di *non* aver tratto ispirazione da esse, di non essersene servito e, persino, di averle lette «à petits coups et sans suite, un peu par hasard ou pour mon plaisir»³⁰³.

L'analisi della traduzione pézardiana operata da Risset non potrebbe essere più critica:

Ainsi, la décision d'archaïser la langue de traduction équivaut à se donner ce type de contrainte non créative ; elle surgit, certes, cette décision, d'une volonté de «rester fidèle» au ton du texte, à la patine du passé qu'il exhale ; elle répond en même temps – par l'usage de locutions désuètes, souvent plus courtes, à cette autre contrainte des pieds égaux. La norme est respectée, cependant qu'on introduit çà e là une touche de couleur locale médiévale. Mais du coup la norme apparaît dans son aspect mécanique, et la couleur locale se révèle couleur de fabliau, d'appartenance strictement française, gauloise, non italienne, non florentine, non dantesque.³⁰⁴

Versione certamente dotta ma, nelle parole di Raboni, «ingessata e pedantesca fin quasi all'illeggibilità»³⁰⁵, l'opera di Pézard sembra quindi mancare proprio il suo obiettivo originale, ossia trasportare in francese la lingua della *Commedia*. Non sorprenderà allora che, ancora vent'anni dopo l'uscita di questa traduzione, ossia nel momento in cui Risset cominciò ad accostarsi alla sua opera, Dante venisse percepito, lo si è visto, come uno scrittore «poussiéreux», per nulla allettante dal punto di vista editoriale.

Non è forse un caso che i primi tentativi, ancora frammentari, di traduzione della *Commedia* da parte di Risset si trovino a margine di *Dante écrivain*: subito dopo il capitolo «Histoire d'une absence», sono inseriti quattro canti in francese tra cui il primo di ogni cantica (Inferno I, Purgatorio I, Paradiso I) insieme al XXXIII del Paradiso, l'ultimo dell'intera opera. Come suggerisce Ferrini, in realtà, una primitiva traccia di traduzione della *Commedia* può essere individuata già in *Jeu*, dove il verso del XXVIII canto del Purgatorio «la forêt épaisse et vive» è in effetti riportato in francese e amputato dell'aggettivo iniziale «divina»: «peut-être», suggerisce Ferrini «est-ce cette divinité de la *Comédie* qui la retenait, l'empêchait de commencer, retardait l'idée d'escalade»³⁰⁶.

³⁰³ Ivi, p. XXXIX.

³⁰⁴ J. Risset, *Dante écrivain*, cit., p. 237.

³⁰⁵ G. Raboni, *L'Inferno diventa francese ma resta un paradiso di poesia*, «Corriere della Sera», 13 settembre 1996, p. 33. Va altresì precisato che lo stesso Raboni non si mostra entusiasta nemmeno della traduzione della Risset, definita, all'interno del medesimo articolo, come «acqua fresca».

³⁰⁶ J.-P. Ferrini, *Dante en France (après Jacqueline Risset)* in M. Galletti (a cura di), *Jacqueline Risset. «Une certaine joie»*, cit., p. 94.

Fino al 1985, data in cui Flammarion darà alle stampe l'*Enfer*, si susseguono in effetti solo piccole pubblicazioni con estratti della traduzione ancora in cantiere³⁰⁷. Tutto lascerebbe pensare che, in questa fase, Risset non avesse intenzione di intraprendere la mastodontica operazione di traduzione dell'opera intera; la scelta di misurarsi con una nuova versione francese appare a mano a mano come una necessità imposta dalla frequentazione del testo originale e dall'insoddisfacente confronto con le traduzioni già pubblicate. Traduzioni che, forse eccessivamente rispettose del «grand Livre»³⁰⁸, non tenevano conto di quella che Risset definisce «la vitesse de la Comédie»³⁰⁹, ossia un ritmo incalzante, una «febbre» narrativa che si accompagna ad un linguaggio semplice, trasparente. Per quanto *La Commedia* possa incutere terrore reverenziale nel traduttore, Risset sembra far proprio il motto di Clemens Brentano, il quale affermava a proposito di Dante e Shakespeare:

Diese beiden Dichter stehen eben so über ihrer Sprache, wie über ihrer Zeit. Sie haben mehr Leidenschaft als Worte, und mehr Worte als Töne. Sie stehen riesenhaft in ihren Sprachen da, und ihre Sprache kann sie nicht fesseln, da ihrem Geiste kaum die Sprache überhaupt genügt, und man kann sie wol wieder in einen anderen wackeren Boden versetzen³¹⁰.

Sorpassando quella reticenza iniziale che le aveva fatto credere che il poema non fosse trasponibile in francese, l'autrice accoglie la spinta a tradurre che, come *Sept passages de la vie d'une femme* sembra dimostrare, deriva dalla scrittura poetica stessa, nella quale Dante si andava imponendo come reminiscenza attraverso un palinsesto citazionale sempre più ampio (cfr. 2.1)³¹¹.

Muovendo da queste premesse, la traduzione di Risset si propone di essere il più letterale possibile, partendo dalla consapevolezza che qualcosa, nel tessuto del testo, «una

³⁰⁷ Nello specifico: *Enfer, chant III (traduction)*, «TXT», 14, 1982, p. 60-63; *Enfer, XIII*, «L'Alphée», n. 11-12, 1983, p. 5-9 ; *Sept chants de l'Enfer*, «L'Infini» n. 2, 1983, p. 6-16.

³⁰⁸ J. Risset, Ch. Prigent, *Jeu, «poésie», Dante*, cit., p. 57. Si veda anche J. Risset, *Il mio viaggio appassionato nella Commedia*, «L'Unità», 21 aprile 1990 e J. C. Stout, *L'Énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes françaises*, cit., pp. 265-266.

³⁰⁹ Cfr. J. Risset, *Vitesse de la Comédie* in «L'Infini» n. 2, printemps 1983, pp. 3-5.

³¹⁰ C. Brentano, *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter – Ein verwilderter Roman*, in *Werke*, II Band, Carl Hanser Verlag, Munich, 1963, p. 262. cit in J. Risset, *Histoire d'une traduction* in Alighieri D., *La Divine Comédie*, Paris 2010, p. XXXVIII. Trad it. a cura di Silvia Peruzzi, *Godwi*, in «Jacques e i suoi quaderni» n. 16, 1991, p. 231: «Questi due poeti stanno al di sopra della loro lingua come pure al di sopra della loro epoca. Essi hanno più passione che parole, e più parole che suoni. Si elevano giganteschi nelle loro lingue, e la loro lingua non li può incatenare, perché la lingua generalmente soddisfa poco il loro spirito, e si può anche trasferirla di nuovo in un altro terreno buono».

³¹¹ J. Risset, *Histoire d'une traduction* cit., p. XL.

parte del colore, della varietà di Dante»³¹², sarà inevitabilmente persa. Come ebbe modo di ripetere a più riprese, quel che le interessava era soprattutto far passare nella lingua d'arrivo «il tono» del poema, ovvero, secondo un'espressione proustiana, «l'air de la chanson» di un'opera, il soffio personale e inconfondibile dell'autore³¹³. La premessa teorica che guida l'approccio traduttivo è, in tal senso, emblematica della rottura rispetto alle versioni precedenti: «ce qui importe dans l'acte de traduire ne saurait être le respect obligatoire. “Fidélité”, “transparence”, “équivalence” ne transmettent qu'une vision étriquée, ancillaire d'un tel acte»³¹⁴. Tradurre, per Risset, si pone così come gesto non dissociabile da quello di scrittura nel suo senso più profondo³¹⁵. È proprio a partire da questa constatazione che la *Commedia* rissettiana deve essere letta: Risset traduce da poeta, portando la *Commedia* in francese attraverso il proprio modo di fare poesia. La lingua scelta, pertanto, sarà quanto più possibile lontana «du français classique, toujours discipliné et structuré par l'inévitable alexandrin, autoritaire et symétrique»³¹⁶.

Da qui, la grande innovazione: l'uso del verso libero. Ad eccezione della versione di Louise Espinasse-Mongenot³¹⁷, nessuna traduzione precedente aveva infatti mai messo in discussione l'impiego di una metrica regolare: tutt'al più, come si è visto, si erano cercati dei surrogati attraverso l'adozione di un verso spesso più comune nella metrica francese che in quella italiana, come ad esempio il decasillabo o l'alessandrino in rima baciata, incatenata o libera³¹⁸. Rifacendosi alle teorie di Remy de Gourmont, che a partire dal 1889 aveva concettualizzato, ampliandola, la riflessione sull'uso del verso libero³¹⁹, la

³¹² J. Risset, *Ho capito Dante passando per Sade*, intervista di L. Xella, cit., p. 13.

³¹³ J. Risset, *L'enjeu musical. Sur le traduire*, «Revue de la BNF» n. 38, 2011/2, p. 8; J. Risset, *Histoire d'une traduction* cit., p. XXXVII.

³¹⁴ Ivi, p. XXXV.

³¹⁵ Ivi, p. XXXV. Risset si mostra così molto vicina alla concezione di traduzione di Antoine Berman intesa come atto associabile alla scrittura poetica. Cfr. *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, Paris 1984.

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ D. Alighieri, *La Divine Comédie*, traduction nouvelle et notes de Louise Espinasse-Mongenot, Paris, Nouvelle Librairie (1913-1965). Qualche altro esempio di traduzione in versi liberi è reperibile nell'inventario di Marc Scialom ma si tratta di brevi frammenti, spesso collocati a margine di studi su Dante a mo' di citazione con valore esplicativo. Cfr. M. Scialom, *Répertoire chronologique et raisonné des traductions françaises de la «Divine Comédie»*, «Lingua e letteratura», VII, 1986, *passim*.

³¹⁸ M. Scialom, *Répertoire chronologique et raisonné des traductions françaises de la «Divine Comédie»*, cit., pp. 121-124.

³¹⁹ Se la questione delle origini del verso libero è ancora dibattuta (cfr. C. Boschian, *Le vers libre dans tous ses états: Histoire et poétique d'une forme (1886-1914)*, Paris, L'Harmattan 2009), Gourmont esclude che la messa in discussione della cesura classica dell'alessandrino, iniziata nel secolo precedente con la generazione romantica, possa aver costituito un punto di svolta nell'evoluzione della metrica francese. Ad ogni modo, non vi è dubbio che il verso libero trovi un primo impiego sistematico con Gustave Kahn e Francis Viélé-Griffin, contemporanei di Remy de Gourmont e da quest'ultimo menzionati nell'*Esthétique de la langue française* come teorici del *vers-librisme*. È proprio a Remy de Gourmont e alla sua *Esthétique*

traduttrice proponeva di adottare delle cesure metriche variabili: le unità ritmo-melodiche così concepite si volevano maggiormente in linea con l'endecasillabo italiano dove, al contrario dell'alessandrino francese, sono previsti due tipi di cesura interna (*a maggiore* o *a minore*, con possibilità di accentuazione sulla quarta o sesta sillaba)³²⁰. Nella *Commedia* «non c'è alcuna obbligatorietà di cesura»³²¹ e l'endecasillabo può presentarsi di volta in volta come settenario tronco + quinario, come settenario piano + quinario cominciante per vocale o ancora come quinario tronco + settenario piano e così via³²². Come intuito da Giuseppe Edoardo Sansone, dunque, al di là del ricorso a un metro più o meno conforme all'endecasillabo italiano, «una scelta preordinata in campo decisamente metrico» avrebbe forse comportato «infinite rinunce, tradimenti tornanti in nome delle sicurezze ritmiche attribuite ai ritorni accentativi della versificazione chiusa»³²³. Con l'abolizione di uno schema sillabico fisso, quel che si viene a creare è dunque una serie di versi di lunghezza variabile molto vicini alla produzione poetica contemporanea e quindi, secondo le intenzioni della traduttrice, in grado di presentare Dante in una luce nuova, quella della irregolarità, dell'eccezione che rompe la monotonia prosodica. Si comprende così come mai Sansone definì la versione rissettiana come «traduzione ritmica» che si esplica in un «dosaggio sempre compensato fra pause e moti, fra sospensioni e fughe, fra scissioni e riprese»³²⁴.

Naturalmente, ciò non significa che i versi classici della lirica francese siano completamente banditi dalla traduzione rissettiana. Al contrario, non sono rari gli alessandrini (spesso addirittura rigorosamente bimembri come per *Inf.* XXXIII, v. 2 «ce

de la langue française che Risset fa esplicito riferimento in quanto «aide [...] au traducteur», Cfr. J. Risset, *Registres linguistiques et prosodiques dans la traduction poétique* in M. Modenesi, M. Verna, G. Di Bernardini (a cura di), *I registri linguistici come strategia comunicativa e come struttura letteraria*, Atti del convegno della Società Universitaria per gli studi di Lingua e Letteratura Francese, Milano 6-8 novembre 2008, Milano, Educatt, 2010, p. 202.

³²⁰ Questa peculiarità dell'endecasillabo italiano è discussa ampiamente in A. Marchese, *L'officina della poesia*, cit., p. 159 e sgg. Come ricorda Vegliante (*Ridire la "Commedia" in francese oggi*, cit., p. 72), nei traduttori che adottano l'alessandrino la cesura tipica è 6+6, mentre molto raramente si tenta l'uso dell'*alexandrin ternaire*.

³²¹ Cfr. l'articolo «Cesura» nell'*Enciclopedia dantesca* a cura di Gian Luigi Beccaria e consultabile sul sito http://www.treccani.it/enciclopedia/cesura_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ (ultimo accesso 10-2018).

³²² Per un elenco completo delle cesure riscontrabili negli endecasillabi danteschi si rimanda all'articolo «Cesura», cit. http://www.treccani.it/enciclopedia/cesura_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ (ultimo accesso 10-2018).

³²³ G. E. Sansone, *Dante francese e Dante spagnolo. Sulle versioni di J. Risset e A. Crespo*, «Testo a fronte» n. 3, ottobre 1990, p. 159.

³²⁴ Ivi, p. 167.

pêcheur, l'essuyant aux cheveux de la tête»³²⁵) i quali però non sono mai posti in serie per evitare il rischio di monotonia prosodica.

Certamente, la scelta del verso libero comporta l'inevitabile conseguenza di dover rinunciare a uno dei tratti più peculiari della *Commedia*: quella celebre terza rima che, secondo la puntuale definizione di Yves Bonnefoy, possiederebbe una divisione sillabica sempre asimmetrica in grado di suggerire «le rappel d'un infini en avant, de sorte inconnue, mystérieuse»³²⁶. Si tratta certamente di una perdita importante – per quanto pochi traduttori, almeno fino alle recentissime versioni dell'*Enfer* e del *Purgatoire* di Danièle Robert, abbiano provato ad emularla³²⁷ – perdita che nasconde la grandiosa invenzione di questo verso. Eppure, è lo stesso Bonnefoy ad ammettere senza alcuna esitazione l'impossibilità di tradurre in francese la terza rima, pena la creazione di una prosodia artificiosa, «de pénibles situations d'ajustement du contenu à la forme»³²⁸. Se, infatti, la scelta di Dante di utilizzare questo verso doveva porsi, all'epoca, come una sorta di rifiuto della metrica tradizionale latina, troppo rigida, inadatta alla materia della *Commedia*, riproporre un'uguale schematicità nella traduzione equivarrebbe a portare avanti un'operazione concettualmente contraria alla formula innovativa del poeta³²⁹.

«Ricorrere a delle rime il più spesso possibile, come sembrerebbe naturale, finiva per indebolire il testo, per renderlo meccanico. E in Dante invece non c'è mai meccanicità»³³⁰, nota ancora Risset. Sempre secondo quanto osservato da Remy de Gourmont rispetto alla prosodia moderna, le rime in questione non sono più «des rimes

³²⁵ D. Alighieri, *La Divine Comédie*, traduction et présentation par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 2010, p. 165.

³²⁶ Y. Bonnefoy, *Dante et les mots*, in *L'Autre langue à portée de voix*, Paris, Seuil, 2013, pp. 160-161.

³²⁷ D. Alighieri, *La Divine Comédie. L'Enfer*, traduction par Danièle Robert, Arles, Actes Sud 2016 ; D. Alighieri, *La Divine Comédie. L'Enfer*, traduction par Danièle Robert, Arles, Actes Sud 2018. Una simile impresa conta pochissimi antecedenti e molto spesso limitati a pochi canti: La versione di Bergaigne (cfr. 2.1); il XXVII canto del *Purgatorio* tradotto da Hyppolite Topin (1857) e successivamente accompagnato da alcuni canti del *Paradiso*; l'*Enfer* di Hyacinthe Vinson (1857); le *Purgatoire* di Jean-François Costa (1864); i versi 82-138 di *Inf. V* tradotti da Auguste Barbier (1882); i canti dall'I al V dell'*Inferno* tradotti da Auguste Jean Boyer d'Agen (1889); la versione integrale di Martin Saint René (1935-1939); infine quella integrale del poeta bosniaco Kolja Mićević, pubblicata a spese dell'autore nel 1996. Quest'ultima traduzione, pur comprendendo in teoria la totalità delle cantiche, presenta diversi problemi linguistici e metrici forse dovuti all'operazione di traghettamento fra tre diverse lingue (quella materna, l'italiano di Dante e poi il francese). Su questo punto e per degli esempi tratti dal testo si veda D. Robert, *L'entrelacs musaïque* in *La Divine Comédie. L'Enfer*, traduction par Danièle Robert, cit., pp. 16-17; J.-C. Vegliante, *Ridire la "Commedia" in francese oggi*, cit., p. 60 e M. Scialom, *Répertoire chronologique et raisonné des traductions françaises de la «Divine Comédie»*, cit., pp. 121-124.

³²⁸ Y. Bonnefoy, *Dante et les mots*, cit., p. 167.

³²⁹ Ivi, p. 161.

³³⁰ J. Risset, *Ho capito Dante passando per Sade*, intervista di L. Xella, cit., p. 13.

pour l’oeil», «vieilles rimes usées»³³¹ che stancano il lettore e eliminano il senso di sorpresa. Viceversa, quel che si mette in moto è un ricco sistema di assonanze o di rime «fondées sur le son»³³² che ridonano importanza alla poesia in quanto pratica orale piuttosto che al grafismo imposto dall’invenzione della stampa³³³. Lo dimostrano alcuni esempi tra i molti possibili:

Et lui : «Ils sont avec les âmes les plus noires ;
plusieurs péchés les maintiennent au fond :
si tu descends assez, là tu pourras les voir»³³⁴.

Je ne sais qui tu es ni par quels moyens
tu es venu ici ; mais tu es florentin,
me semble-t-il en vérité quand je t’entends»³³⁵.

Tuttavia, la messa in atto di un «tissu d’homophonies généralisées – transmettant directement la notion d’un espace où tout se répond à l’intérieur d’un rythme autant que possible serré et libre»³³⁶ non implica la rinuncia apriorista a ogni rima. Come più tardi Vegliante³³⁷, le rime che «la fortuna delle lingue sorelle» consente di conservare in francese, vengono mantenute. È quanto avviene in *Inf.* II, vv. 1-4 con la coppia «terra-guerra»:

Lo giorno se n’andava, e l’aere bruno
toglieva li animai che sono in terra
da le fatiche loro; e io sol uno

m’apparecchiava a sostener la guerra

Le jour s’en allait, et l’air obscur
ôtait les animaux qui sont sur terre
de leur fatigue ; moi seul

je m’apprêtais à soutenir la guerre»³³⁸

³³¹ R. de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, Paris, Mercure de France, 1955 [1889], pp. 148-149.

³³² J. Risset, *Registres linguistiques et prosodiques dans la traduction poétique*, cit., p. 202.

³³³ *Ibid.*

³³⁴ D. Alighieri, *La Divine Comédie*, traduction et présentation par Jacqueline Risset, cit., p. 38.

³³⁵ *Ivi*, p. 165.

³³⁶ *Traduire dante*, in D. Alighieri *La Divine comédie. L’Enfer* traduction et présentation par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1995, p. 3.

³³⁷ D. Alighieri, *La Comédie*, traduction par Jean-Charles Vegliante, Paris, Gallimard, 1996, 1999, 2007. Cfr. J.-C. Vegliante, *Ridire la “Commedia” in francese oggi*, cit., p. 68.

³³⁸ D. Alighieri, *La Divine Comédie*, traduction et présentation par Jacqueline Risset, cit., p. 17.

Non è raro trovare qualche esempio di rima baciata (come in *Inf.* XXXIII, vv. 6-7: rien qu'en y pensant, avant d'en parler / Mais si mon récit peut engendrer»³³⁹)

A queste scelte dal punto di vista metrico si accompagna una altrettanto radicale presa di posizione da parte di Risset rispetto alla questione lessicale. Se la studiosa riconosce che idealmente la traduzione dovrebbe essere in grado di mostrare al lettore francese la grande varietà di registri linguistici utilizzati da Dante, ammette però l'impossibilità di rendere in francese questo plurilinguismo senza sfociare nell'arcaismo o nell'uso del dialetto, il cui statuto in Francia non corrisponde affatto a quello italiano: «La lingua poetica francese è nata monocolora, rendendo quindi difficilissimo introdursi senza cadere nel pittoresco»³⁴⁰. Posto che la priorità, come si è visto, è conferita al ritmo, il traduttore deve però tentare di suggerire la radicalità della scelta di Dante di scrivere un'opera poetica in volgare italiano, scartando il latino e approdando a un italiano estremamente moderno. Deve, insomma, dare l'idea di un Dante che, lungi dal guardare indietro al passato della lingua, sia invece completamente proiettato nel futuro³⁴¹. Pertanto, la scelta di Risset è quella di un lessico contemporaneo, il più possibile chiaro anche senza quelle note esplicative che, come intuito da Petrocchi, rallentavano il ritmo della lettura. La presa di distanza dalla versione pézardiana assume un'ulteriore connotazione: «la traduction est une activité qui implique le présent du traducteur. S'il s'agit d'un texte ancien, qui a déjà fait l'objet de traductions, la nouvelle doit donner un éclairage actuel, inédit – la possibilité de lire un grand texte un peu autrement»³⁴². Un esempio della predilezione per un lessico «pressoché quotidiano»³⁴³ è la resa del celebre *Inf.* V, vv. 100-107:

Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
prese costui de la bella persona
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende

Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sì forte,
che, come vedi, ancor non m'abbandona.

Amor condusse noi ad una morte.
Caina attende chi a vita ci spense".

³³⁹ Ivi, p. 165.

³⁴⁰ J. Risset, *Preistoria di una traduzione*, cit., p. 164.

³⁴¹ J. Risset, *Registres linguistiques et prosodiques dans la traduction poétique*, cit., p. 200.

³⁴² J. Risset *Histoire d'une traduction*, cit., p. XXXVI-XXXVII.

³⁴³ G. E. Sansone, *Dante francese e Dante spagnolo*, cit., p. 166.

Amour qui s'apprend vite au cœur gentil,
prit celui-ci de la belle personne
que j'étais ; et la manière me touche encore.

Amour, qui force tout aimé à aimer en retour,
me prit si fort de la douceur de celui-ci
que, comme tu vois, il ne me laisse pas.

Amour nous a conduits à une mort unique.
La Caïne attend celui qui nous tua»³⁴⁴

Passo che invece Pézard aveva così tradotto:

Amour qui tôt s'enflamme en gentil cœur
éprit cestui des beautés qui me furent
arrachées ; et sa force encor me blesse

Amour qui onque à l'aimé ne fait grâce
d'aimer aussi, aux plaisances de lui
me prit si fort qu'encore n'en suis quitte.

Amour nous conduisit à même mort :
Caïne attend celui qui nous meurtrit»³⁴⁵

Dal confronto con la versione pézardiana la ricerca di un lessico che veicoli un senso immediato appare ancora più evidente: Risset opta per una parafrasi del verso «Amor, ch'a nullo amato amar perdona» là dove invece Pézard calca la sintassi dell'originale; similmente la forma analitica «che mi fu tolta» viene resa da una forma sintetica «que j'étais»; il «chi a vita ci spense», infine, viene esplicitamente reso con «celui qui nous tua». Entrambe le traduzioni, poi, seguono la lezione di Sapegno relativa al verso «e l' modo ancor m'offende», non considerandolo come un inciso riferito a «che mi fu tolta» (e, dunque, un'allusione alla brutalità dell'uccisione di Francesca da parte di Gianciotto), ma come inciso della principale: «il *modo*, l'intensità di questo amore fu tale che ancora mi *offende*, mi vince»³⁴⁶.

Tale «dimensione esplicitante»³⁴⁷, volta a chiarire i *loci* più oscuri del testo dantesco, va messa in relazione, secondo Sansone, alla già menzionata scelta di privilegiare il ritmo:

³⁴⁴ D. Alighieri, *La Divine Comédie*, traduction et présentation par Jacqueline Risset, cit., p. 34.

³⁴⁵ D. Alighieri, *Œuvres complètes*, édition et traduction par André Pézard, cit., p. 911.

³⁴⁶ Cfr. D. Alighieri, *La Divina Commedia. L'Inferno*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1955, p. 61.

³⁴⁷ G. E. Sansone, *Dante francese e Dante spagnolo*, cit., p. 165.

«allorché la Risset allunga qui il passo ritmico del suo testo rispetto a quello dantesco e là lo rapprende [...] regola le lunghezze d'onda su una precisa, intima, voluta, necessaria musicalità»³⁴⁸.

Infine, ma di certo non ultimo, Risset volle a tutti i costi che l'edizione finale fosse bilingue, con il testo italiano a fronte; una scelta che allora non era così comune come potrebbe apparire oggi³⁴⁹. Anche in questo caso, l'intento è chiaro: la fedeltà al testo è resa esplicita attraverso la possibilità, per il lettore, di entrare in contatto con il testo-fonte attraverso l'instaurazione di un dialogo costante tra lingua d'origine e lingua d'arrivo.

La traduzione di Risset conobbe un indiscusso successo con tre ristampe (2001, 2005-2006, 2010) e due edizioni illustrate (quella, già menzionata, comprendente i disegni di Botticelli e quella raffigurante gli acquerelli di Miquel Barceló³⁵⁰). Soprattutto, però, la *Comédie* di Jacqueline Risset ha il merito di aver aperto la strada ad una rilettura di Dante da parte del grande pubblico francese. Tra tutti, è forse Yves Bonnefoy ad averne mirabilmente colto lo spirito:

Une liberté pour être fidèle, fidèle pour l'essentiel, l'œuvre gagnant à la délivrance du traducteur d'être, elle d'abord, mieux comprise. C'est ce qu'a voulu Jacqueline Risset [...]. Et sa langue simple, sans fioritures, sans soucis d'effets littéraires, assure à Dante une lisibilité qui est parfaitement dans l'esprit d'un texte dont les mots sont les fondamentaux de la langue et toujours limpides, malgré le mystère au plus près duquel ils se tiennent³⁵¹.

2.8. La riscrittura del discorso amoroso. *L'Amour de loin*

Come si è visto, la traduzione della *Commedia* ebbe un impatto tale sulla vita letteraria di Risset da alterare radicalmente il suo modo di fare poesia. Rispetto alle raccolte pubblicate con *Tel Quel*, quelle che seguono la frequentazione del testo dantesco si distinguono per «une simplicité, [...] une rapidité, [...] une narrativité [...] inconnues»³⁵². Pubblicato per Flammarion nel 1988, *L'Amour de loin*³⁵³ è, in questo senso, il testo che sembra maggiormente legato alla lirica trecentesca, forse proprio perché

³⁴⁸ Ivi, p. 167.

³⁴⁹ J.-P. Ferrini, *Dante en France (après Jacqueline Risset)*, cit., p. 95.

³⁵⁰ D. Alighieri *La Divine Comédie*. Dessins de Miquel Barceló, traduction de J. Risset, Paris, Musée du Louvre Editions, 2004.

³⁵¹ Y. Bonnefoy, *Le paradoxe du traducteur*, cit., p. 8.

³⁵² J. Risset, C. Prigent, *Jeu, «poésie», Dante*, cit., p. 54.

³⁵³ J. Risset, *L'Amour de loin*, Paris, Flammarion 1988.

cronologicamente concomitante con il laboratorio traduttivo della *Commedia*. Di tutte le opere poetiche – insieme, forse, a *Il tempo dell'istante* – questa è probabilmente la più nota: tra il 1992 e il 1993, Enrico Frattaroli ne portò a teatro una versione italiana che riscosse molto successo³⁵⁴, mentre nel 2010 Enrico Pieranunzi ne mise in musica alcuni brani³⁵⁵.

Il titolo permette già una prima analisi del contenuto: da un lato, il chiaro riferimento a *l'amor de lonh* di Jaufré Rudel; dall'altro, l'attualizzazione della tematica dell'amore di lontano attraverso la messa in scena di una storia a distanza. Sulla scia di quanto già era accaduto in *Sept passages de la vie d'une femme*, Risset sembra ritornare alla narrazione, all'espressione di un soggetto non più ellittico ma perfettamente riconoscibile e posto al centro di un racconto, tanto che appare possibile situare questa raccolta a metà strada tra poesia e romanzo³⁵⁶.

L'adesione ad un tipo di lirica di stampo cortese, antesignana del dolce stil novo, è evidente sin dall'epigrafe, in cui sono riportati alcuni celebri versi di Guillaume de Poitiers: «Je ferai un poème de rien pur; / il ne sera ni sur moi / ni sur d'autres / il ne sera d'amour ni de jeunesse / ni de rien d'autre, / sinon qu'il fut inventé en dormant sur un cheval»³⁵⁷. A proposito della scelta di indagare il tema amoroso attraverso la mediazione della lirica provenzale, Risset ha spiegato in un'intervista che «Les troubadours ont établi une synonymie totale entre ce qu'ils appellent l'amour et le chant. [...] Ce rapport immédiat me semblait quelque chose de très fort, qu'il fallait reprendre. Comme s'il y avait là une source d'énergie et de chant qui était absolument nécessaire »³⁵⁸.

L'opera è articolata in cinque sezioni, ciascuna recante il nome di una stagione. La primavera, che è ripetuta due volte, apre e chiude il volume. Il valore simbolico associato ad ogni stagione è piuttosto evidente: al ciclo naturale si sovrappone quello dello sviluppo della storia d'amore, con la primavera e l'estate che segnano la nascita e il consolidamento

³⁵⁴ *Amor di lontano* di Enrico Frattaroli, da *L'Amour de loin* di Jacqueline Risset. Brani in antico provenzale da De Pei-tieu, Rudel, De Ventadorn. Produzione Teatro Libero di Palermo. Con Franco Mazzi, Galliano Mariani. Si vedano anche alcuni articoli della stampa al riguardo: A. Audino, *L'amore vero è di lontano*, «Il Sole 24 ore», 24 ottobre 1993; S. Chinzari, *Teatro virtuale e canzoni d'amore*, «L'Unità», 21 ottobre 1993; R. Di Giammarco, *Quell'amore arriva da lontano. Frattaroli propone stralci di liriche provenzali dai versi di Jacqueline Risset*, «La Repubblica», 23 ottobre 1993.

³⁵⁵ Cfr. M. Galletti (a cura di) *Jacqueline Risset. «Une certaine joie»*, cit., pp. 398-409.

³⁵⁶ È quanto afferma Risset in un'intervista con con Bernard Pivot: <http://www.ina.fr/video/CPB88007107> (ultimo accesso 10-2018).

³⁵⁷ J. Risset, *L'Amour de loin*, cit., p. 9. Secondo Robert Lafont, questi versi di Guillaume de Poitiers, data la loro enigmaticità, starebbero a suggerire l'emergere *ante litteram* dell'inconscio. Cfr. R. Lafont, *Le Chevalier et son désir*, Paris, Éditions Kimé, 1992, pp. 132-133.

³⁵⁸ John C. Stout, *L'Énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes françaises*, cit., p. 268.

della relazione, l'autunno e l'inverno che ne mostrano la fine dolorosa. Il ritorno della primavera segnala, invece, il *topos* della rinascita dopo la sofferenza della rottura del rapporto e contiene, in potenza, il ritorno alla felicità. A tal proposito, l'autrice ha fatto notare come l'introduzione della quinta stagione possa suggerire «les possibilités, toujours proustiennes, des intermittences du cœur. Ce qui fait qu'il y a des sortes de reprises, comme des reprises musicales»³⁵⁹. Questa struttura ciclica viene ulteriormente accentuata dalla ripetizione dell'immagine del primo istante, quello che segna la nascita dell'amore, sia nella poesia che apre la raccolta (*Premier moment*) che in quella che la chiude (*O*). Tuttavia, questa ripresa non è del tutto identica: in *Premier moment* viene infatti negato quel che invece sembra essere affermato in *O*, ossia la possibilità che esista un momento preciso in cui il sentimento amoroso viene generato³⁶⁰. In tal senso, quindi, l'architettura della raccolta rissettiana appare simile a quella della *Recherche* poiché, se un ritorno al punto di partenza è innegabile, è pur vero che la scrittura sembra tenere conto del percorso fatto, generando così un movimento a spirale con struttura epanodica che potrebbe ricordare la struttura concatenata propria della terza rima (cfr. 2.7).

Il punto di partenza di questa spirale è, come si è detto, il «premier moment», evocato secondo la topica classica della «première rencontre»³⁶¹:

Je t'ai vu, oui, un matin
visage, douceur distraite –
avec la foule comme à distance
lumière d'hiver
et le salut parmi les autres

dès lors, dès cet instant
stupeur
désir de fuir [...] ³⁶²

Attraverso il ruolo privilegiato conferito allo sguardo, la dialettica cortese, secondo la quale l'amore comincia dalla vista e invita al perfezionamento morale, appare chiaramente enunciata:

l'amour passe par les yeux

³⁵⁹ Ivi, p. 269.

³⁶⁰ Cfr. E. Livorni, *Jacqueline Risset, Amor di lontano*, «Yale Italian Poetry», vol. 1, n. 1, Spring 1997, pp. 133.

³⁶¹ Come codificati, ad esempio, da Jean Rousset in «*Leurs yeux se rencontrèrent*»: *la scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1981.

³⁶² J. Risset, *Premier moment*, in *L'Amour de loin*, cit., p. 11.

et descend dans le cœur
l'amour de loin nous exerce
et nous perfectionne³⁶³

Sin da questi versi la *démarche* rissettiana di trasposizione in chiave moderna della lirica cortese risulta evidente: la distanza tra il poeta e l'oggetto d'amore non è più, come nella lirica cortese, spirituale (come riflesso, peraltro, di un diverso *status* sociale³⁶⁴), ma concreta, in quanto i due protagonisti vivono in paesi diversi. Particolarmente emblematici in questo senso sono i versi contenuti in *Sur la route, l'été*: «conduisant vers le tu de l'amour de loin / que la vitesse obstinément rapproche»³⁶⁵, dove il verbo, che certamente può essere anche interpretato in senso metaforico, indica l'azione di guidare la macchina per raggiungere l'amato: la distanza geografica si fa così espressione di una distanza morale e allegorica. Lo stesso tentativo di trasposizione in chiave moderna può essere riscontrato nella tematica dell'«amour jamais vu» qual è quello cantato proprio da Rudel per la Contessa di Tripoli, la «princesse lointaine» di cui il poeta si innamora ancora prima di averla incontrata³⁶⁶. In *L'Amour de loin*, in effetti, l'innamoramento comincia attraverso un contatto telefonico che precede la «première rencontre» evocata in precedenza:

mais déjà là, avant déjà
on se parlait au téléphone
on riait au téléphone

pacte conclu
dans les voix
avant l'œil

Il «patto concluso / nelle voci» diventa l'attualizzazione del rituale trobadorico del *domnei* (o *donnoi*) con il quale la dama regalava all'amato, dopo che questi le aveva giurato fedeltà, un anello: simbolo, come ricorda Denis de Rougemont, di un legame fondato sulla legge della *cortezia*³⁶⁷.

³⁶³ J. Risset, *Le toucher*, in *L'Amour de loin*, cit., p. 25.

³⁶⁴ Questa la tesi sociologica di Erich Köhler in *Sociologia della fin'amor*, Padova, Liviana, 1976.

³⁶⁵ J. Risset, *Sur la route, l'été*, in *L'Amour de loin*, cit., p. 57.

³⁶⁶ L'idea della riattualizzazione dell'«amour jamais vu» si trova già in A. P. Fuksas, *Jacqueline Risset e l'Amor di Lontano. Alle radici della lirica il «mirage des sources»*, in *Convergenze Testuali* («Anticomoderno», 1), Roma, Bagatto Libri, 1995. Sull'amore di Jaufré Rudel per la Contessa di Tripoli cfr. D. de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, 2016 [1939], p. 98, *passim*.

³⁶⁷ D. de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, cit., p. 79. Come è noto, l'autore mette in relazione questa usanza con il coevo sviluppo della dottrina eretica dei Catari. Sebbene questa declinazione esoterica

Anche nelle fasi che seguono il «premier moment», dunque, è la voce a costituire il punto di contatto privilegiato tra gli amanti:

je sens de toi manque si fort
dans cette absence
que rien désormais nulle présence...
sinon ta voix:
ta voix un instant me comble
coule en moi sans passer par-dehors
passant peut-être par les veines
ce sang peut-être qu'on m'a mis
dans l'hôpital
c'était ton sang
ta voix coulée en sang³⁶⁸

Non è tanto alla visione che è affidato il carattere angelico e soprannaturale dell'amato: Risset immagina che sia proprio la voce ad essere iniettata nel braccio insieme al sangue di un donatore. Il *topos* rudeliano della «meizina d'amor» data dal richiamo della dama è qui ripreso alla lettera e trasposto nei corridoi di un ospedale, dove la voce dell'amato diventa la cura per il male causato dall'assenza dello stesso³⁶⁹.

Come i versi appena citati dimostrano, «l'amour de loin» al centro della raccolta è fondato sull'elaborazione dell'assenza in termini lacaniani: «l'amour, c'est toujours l'amour de loin, puisque l'amour est distingué, défini, par le manque»³⁷⁰. L'assenza è il tratto caratteristico del *tu* dell'oggetto amato, il quale viene così posto dall'*io* in una situazione paradossale riassumibile nei termini di Barthes: «l'autre est absent comme référent, présent comme allocutaire»³⁷¹; situazione che dà vita alla scrittura («le langage naît de l'absence»), scrive ancora Barthes³⁷²) come tentativo di sopperire, attraverso la parola, all'assenza dell'altro. I versi mettono così in scena una situazione paradossale:

dell'amore cortese non sia particolarmente rilevante nell'analisi dell'opera rissettiana, alcuni motivi, come si vedrà, possono essere rintracciati in filigrana.

³⁶⁸ J. Risset, *Tranfusion*, in *L'Amour de loin*, cit., p. 81.

³⁶⁹ Per un approfondimento dell'idea «sang-voix» come *meizina d'amor* cfr. A.P. Fuksas *Jacqueline Risset e l'Amor di Lontano*, cit., p. 56. La trasposizione in ambito moderno della fenomenologia amorosa cortese sembra dunque un'imprescindibile chiave di lettura della raccolta, tanto che, nella sua ripresa teatrale, Frattaroli scelse di metterlo in rilievo facendo indossare ai due attori dei *data gloves*, ossia dei guanti normalmente indossati per manipolare la realtà in 3D: moderna ripresa del guantone da falconiere medievale, la scelta di questo costume indica anche il tentativo di una più concreta attualizzazione del concetto di «amour de loin» attraverso l'evocazione di una realtà distopica in cui la comunicazione è solo virtuale (cfr. Cfr. S. Chinzari, *Teatro virtuale e canzoni d'amore*, «L'Unità», 21 ottobre 1993).

³⁷⁰ Così dichiara Risset durante un'intervista con Bernard Pivot per il programma *Apostrophes*: <http://www.ina.fr/video/CPB88007107>. (ultimo accesso 10-2018)

³⁷¹ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, cit., p. 21.

³⁷² Ivi, p. 22.

je voyage ce printemps
mais c'est toi
 c'est toi qui bouge vite
présence retrouvée aussi forte
dans chaque ville de printemps³⁷³

Nonostante il *je* sia il soggetto in movimento, è l'amato a sfuggire; si tratta di una dialettica già codificata da Barthes, che questi versi riprendono quasi alla lettera: «L'autre est en état perpétuel de voyage; il est, par vocation, migrateur, fuyant; je suis, moi qui aime, par vocation inverse, sédentaire, immobile, à disposition, en attente [...]. L'absence amoureuse va seulement dans un sens»³⁷⁴. Proprio per questo appare difficile vedere, come certa critica ha invece fatto, il riferimento all'«amour de loin» come ad una lontananza dalla lingua, la difficoltà di avere accesso alla «Poesia»³⁷⁵. L'assenza è proprio quella dell'amato, attorno al quale è costruito un discorso «ieratico» in cui l'azione, non diversamente dalle poesie trobadoriche, è di fatto mancante³⁷⁶.

Le influenze che intervengono sulla composizione, d'altronde, non si esauriscono ai trovatori provenzali. Al contrario, la costellazione di poeti che, più o meno direttamente, viene evocata comprende il già noto Maurice Scève, Ibn' Arabî e Louise Labé. Queste influenze, presenti nel testo, in puro stile rissettiano, attraverso citazioni esplicite in cui, però, non viene rivelato il nome dell'autore, contribuiscono ulteriormente a inserire la raccolta all'interno di una tradizione letteraria specifica che è quella, appunto, che parte dall'amore cortese fino ad arrivare a Petrarca, di cui Louise Labé può essere considerata come una diretta discendente. Simile il caso di Ibn' Arabî, la cui decisiva influenza nell'opera di Dante è ormai riconosciuta, e a cui l'autrice affida l'importante ruolo di chiusura del volume. In una sorta di *envoi* al lettore, ad essere esplicitamente evocati sono i «fedeli d'amore», i quali «restent perplexes dans l'amour, exposés à tous les périls», mentre poco prima, nell'ultima poesia della raccolta, il riferimento al «grand être» appare un'ulteriore (ma più velata) allusione alle speculazioni del filosofo arabo riguardanti l'unicità dell'essere³⁷⁷. Se la parentela della lirica cortese e del misticismo medio-orientale postulata nel primo dopoguerra da Denis de Rougemont è ormai accreditata, non

³⁷³ J. Risset, *Paradise*, in *L'Amour de loin*, cit., p. 19.

³⁷⁴ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, cit., p. 19.

³⁷⁵ Si veda, ad esempio, l'analisi di E. Livorni, *Jacqueline Risset, Amor di lontano*, cit., p. 132.

³⁷⁶ Sul discorso amoroso come «ieratico» cfr. R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, cit., p. 110.

³⁷⁷ J. Risset, *O*, in *L'Amour de loin*, cit., p. 106.

è impossibile leggere alcune immagini ricorrenti nella raccolta come generate da questa commistione. È quanto accade con il *topos* astrale della dialettica tra giorno e notte all'interno della quale è l'innamorato a portare la luce:

Astres des jours la nuit
tu éclaires la lune

et moi
sur la planète opaque
dans le noir
tu ne m'éclaires pas mais tu chauffes
tu me réchauffes doucement
dans la nuit jusqu'au jour³⁷⁸

Stando alla tesi di de Rougemont (vicino a Bataille e, dunque, probabile lettura di Risset) il dualismo notte/giorno corrisponde a un modello di ispirazione manichea originariamente elaborato in Persia e successivamente diffuso nelle sette gnostiche e orfiche³⁷⁹. Questa dialettica è precisamente quanto distingue l'Eros orientale dall'Agapè cristiano-occidentale: mentre quest'ultimo annuncia la possibilità di una rinascita (dunque di un avvicinamento alla luce) già durante la vita terrestre, per il misticismo fondato sull'Eros l'uomo appartiene naturalmente alla «Notte terrestre» e non può accedere al «Giorno trascendente» se non mediante una fuga dal mondo³⁸⁰. Motivo, questo, che l'amore cortese eredita attraverso l'esaltazione di un desiderio sublimato, sempre differito o comunque mai pienamente soddisfatto e che *L'Amour de loin* riprende alla lettera ponendo come ostacolo tra gli amanti la già menzionata distanza geografica³⁸¹. Il riferimento al «grand être», allora, assume un'ulteriore connotazione legata proprio a questa mistica di ascendenza araba e lontana da quella cristiana: il sentimento amoroso nei confronti di un individuo è unicamente pretesto per alimentare la passione dell'anima nella ricerca della luce o, nei termini di de Rougemont, «l'être particulier n'était guère qu'un défaut et un obscurcissement de l'Être unique»³⁸².

³⁷⁸ J. Risset, *Astre des jours*, in *L'Amour de loin*, cit., p. 45.

³⁷⁹ D. de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, cit., p. 66.

³⁸⁰ Ivi, pp. 68-71.

³⁸¹ È proprio l'«ostacolo», reiterato ogni qual volta gli amanti sono vicini a dare compimento al loro desiderio, a costituire, per de Rougemont, il tratto tipico dell'amore-passione destinato all'infelicità o alla morte, come mostra l'analisi dedicata al mito di Tristano e Isotta. *L'Amour de loin* presenta questo stesso schema attraverso la messa in scena di un desiderio che resta, di fatto, incompiuto. Cfr. D. de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, cit., pp. 78-79, *passim*.

³⁸² D. de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, cit., p. 70.

Non sorprende, alla luce di queste riflessioni, che nella raccolta l'innamorato sia evocato a più riprese attraverso l'immagine del sole. Se si esamina il modo in cui questa associazione si modifica col progredire della relazione, si noterà che al già menzionato ciclo delle stagioni si sovrappone proprio quello dell'alternanza tra notte e giorno. Pertanto, se nella sezione «Été», l'innamorato è definito come «astre des jours» che riscalda, durante l'autunno diventa già «soleil tardif»³⁸³, per poi trasformarsi in un astro che non illumina, «vrai soleil noir»³⁸⁴ della malinconia secondo il *topos* analizzato da Kristeva e risalente già ad Aristotele sotto forma di un'associazione tra l'Eros e la *mélaina kolé*, la bile nera che genera malinconia³⁸⁵. Se, dunque, amore e malinconia risultano intimamente legati sin dall'antichità, appare legittimo affermare con Kristeva che la perdita dell'amato diventa perdita dell'Altro percepito come «necessario»³⁸⁶: la malinconia così concepita conduce a una «*faillite du signifiant*»³⁸⁷ proprio a causa dell'assenza del *tu* a cui rapportarsi. È quanto accade nella sezione «hiver» che, non a caso, mette in scena la perdita:

Le souffle qui circule encore entre les lettres
du Nom

au téléphone en t'appelant
encore après la fin³⁸⁸

Per altri versi, l'immagine dai toni apocalittici del «soleil noir» sembra confrontarsi nuovamente con quel filone esoterico della lirica trobadorica (di probabile derivazione catara secondo de Rougemont) che rivisitava il tema dell'apofatismo applicandolo alla sfera amorosa: la visione divina illumina ma, al tempo stesso, porta alla morte. Per la tradizione araba, Mosé diventa così, il «plus grand Amant, puisqu'en exprimant le désir de voir Dieu sur le Sinaï, il exprima le désir de sa mort»³⁸⁹. Una simile dialettica fondata sull'idea dell'indicibilità della visione divina si ritrova anche in Angela da Foligno, i cui testi erano sicuramente noti a Risset per via dell'interesse che Bataille aveva riservato alle

³⁸³ J. Risset, *Antipode*, in *L'Amour de loin*, cit., p. 71.

³⁸⁴ J. Risset, *De Bacchus et Ariane*, in *L'Amour de loin*, cit., p. 102.

³⁸⁵ Cfr. J. Kristeva, *Soleil Noir*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 13-17.

³⁸⁶ Ivi, p. 17.

³⁸⁷ Ivi, p. 20. Corsivo nel testo.

³⁸⁸ J. Risset, *Le souffle*, in *L'Amour de loin*, cit., p. 96.

³⁸⁹ D. de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, cit., p. 116. Il *topos* del «mondo alla rovescia», di cui il «soleil noir» può essere un esempio, ha peraltro origini molto antiche e si ritrova già in Aristofane. Cfr. E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit. pp. 110-115.

Al tentativo di trasporre in chiave moderna i temi della lirica cortese e stilnovistica si aggiunge la predilezione di Risset per una ricerca formale che si allontana dai codici della tradizione. Un primo elemento di sperimentazione riguarda il peculiare uso che l'autrice fa dei pronomi personali. Se *L'Amour de loin* riscopre il racconto intorno a un soggetto, come già in *Sept passages de la vie d'une femme*, non è raro che il *je* di prima persona si combini con l'uso di un *elle* di terza persona. Con un identico procedimento, il *tu* diventa, talvolta, *il*. Questa polifonia di pronomi, che si protrae per tutta la raccolta, crea degli interessanti effetti di giustapposizione che rendono la scena descritta quasi smembrata, come osservata da piani distinti:

et lui enfant encore
s'envole sur l'avion grand pour lui
raconte
 regarde

dans le café où ils se voient
son regard s'appuie doucement
sur le visage en face de lui

je sens sur le visage
et le corps ce regard
comme un vent doux de nuit
 venu de loin [...]

il rit au téléphone
je riais avec lui

où es-tu dans cet été vide
odeur ancienne de platanes³⁹⁶

Come notato da Barthes, questa scissione pronominale è tipica del discorso amoroso, il quale prevede sempre «une allocution secrète» che obbedisce alla «pulsion de commentaire» sulla natura della relazione: «C'est, au départ, pour l'autre que je discours sur la relation; mais ce peut-être aussi devant le confident: de *tu*, je passe à *il*. Et puis, de *il*, je passe à *on*: j'élabore un discours abstrait sur l'amour»³⁹⁷.

Nella versione dattiloscritta che costituisce la prima bozza di quella che sarà la traduzione della raccolta e che prenderà il titolo di *Amor di lontano*³⁹⁸, è possibile notare

³⁹⁶ J. Risset, *Grand vent*, in *L'Amour de loin*, cit., p. 50.

³⁹⁷ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, cit., p. 88. Corsivo nel testo.

³⁹⁸ Ringrazio Enrico Frattaroli per avermi gentilmente fornito una copia di questo dattiloscritto.

come, in un considerevole numero di occorrenze, il pronome personale «tu» sia messo in corsivo e, dunque, in evidenza rispetto al resto del testo. È singolare che questa messa in rilievo non si ritrovi in nessuna delle versioni pubblicate, nemmeno nell'originale francese³⁹⁹. Questa scelta può essere letta alla luce di alcuni versi di *Paradise* dove viene esplicitata una delle componenti chiave della fenomenologia amorosa, ossia la compenetrazione dei due amanti in un unico essere. Questa fusione è evocata da Risset proprio a partire dai pronomi:

dissolution du toi

du moi

brume d'angoisse [...]

C'est le nouveau tu qui s'installe
remplissant déjà les pronoms
dans les anciens poèmes⁴⁰⁰

Si tratta, ancora una volta, di un motivo rintracciabile nella mistica orientale e poi ripreso dalla lirica cortese: ampliando una tesi già proposta da Rudolf Otto, Denis de Rougemont sottolinea come, nel medioevo, fosse presente una tradizione mistica «de l'ivresse sentimentale à la faveur de laquelle le Je et le Tu des êtres unis par une forte émotion coulent l'un dans l'autre, donnant naissance à une unité d'être»⁴⁰¹. Tradizione che si oppone diametralmente a quella della mistica occidentale dell'Agapè in cui l'amore, che passa attraverso una sublimazione, perde questa componente di un'unione fusionale confinante con l'ebbrezza della passione⁴⁰².

È possibile ipotizzare, quindi, che la scelta di non mettere in evidenza il pronome *tu* nella versione finale della raccolta sia dovuta proprio alla volontà di esprimere, anche graficamente, la dissoluzione – con conseguente ricombinazione – dei soggetti d'amore. Così, alla voce «Union» dei *Fragments d'un discours amoureux*, Barthes descrive il sogno utopico della fusione totale con l'amato che caratterizza ogni relazione

³⁹⁹ Le uniche due occorrenze del «tu» in corsivo si trovano in *Falaise* e *Sur la route, l'été*, ma è chiaro che la messa in rilievo è dovuta unicamente al fatto che l'autrice stia considerando il «tu» in senso metalinguistico. In altre parole, esso è messo in evidenza soltanto perché *non* si tratta di un'invocazione all'amato, come accade, invece, nel resto dei versi.

⁴⁰⁰J. Risset, *Paradise*, in *L'Amour de loin*, cit., pp. 19-20. Questo è uno degli esempi in cui, nel dattiloscritto, il «tu» è in corsivo.

⁴⁰¹ Cit. in D. de Rougemont, *L'Amour et l'occident*, cit., p. 170.

⁴⁰² Cfr. Ivi, pp. 169-170.

sentimentale: «Rêve d'union totale: tout le monde dit ce rêve impossible, et cependant il insiste»⁴⁰³. L'innamorato sogna «une structure centrée, pondérée par la consistance du Même», struttura unitaria che passa nuovamente attraverso il linguaggio: «que vienne le règne du “l'un pour l'autre” [...], comme si nous étions les vocables d'une langue nouvelle et étrange, dans laquelle il serait absolument licite d'employer un mot pour l'autre»⁴⁰⁴.

L'aspetto di «unione totale», d'altronde, sembra legarsi perfettamente alla costruzione generale della raccolta: sino alla fine, il lettore non riesce a decrittare alcun tratto specifico dell'aspetto o della personalità dei due innamorati. Anzi, persino la fine della relazione passa attraverso i pronomi, in un andamento quasi circolare che rimanda all'inizio della raccolta, quando i due soggetti erano ancora distinti: «Tout doucement vers le: / Sans Toi»⁴⁰⁵. Proprio per questo, l'uomo e la donna appaiono come esseri «vuoti», segni in attesa di acquistare un valore «pieno» tramite il contesto dell'enunciazione; attesa che, tuttavia, come già mostrato da Jean Cohen, la poesia rende decettiva⁴⁰⁶. I pronomi allocutivi che popolano la raccolta possono essere riempiti di volta in volta con identità diverse, proprio perché non strettamente marcati, definiti. In tal senso, la già menzionata epigrafe di Guillaume de Poitiers potrebbe acquisire un'ulteriore connotazione: se, nei termini di Robert Lafont, è proprio all'autore delle prime canzoni trobadoriche che va ricondotta la concezione di una poesia basata sulla negatività, lo stesso processo sembra informare la raccolta rissettiana: «le poète ne sait rien, ne pouvant se poser une créance dans le réel et sur lui-même sans la détruire aussitôt d'un *non*. [...] Négation de toute assurance dans l'identité du sujet: date de naissance, état psychologique, statut social. Destin astral formulé en vide»⁴⁰⁷. Identità vuota del soggetto ma anche dell'oggetto d'amore, come precisa ancora Lafont in riferimento alla dama: «Dans ce jeu réflexe d'une jouissance déplacée du sexe à la parole, la femme est la sédatrice du mal à l'âme. On comprend pourquoi elle ne peut avoir de nom»⁴⁰⁸. Non è dunque un caso che, a ulteriore riprova della mutabilità che caratterizza i due soggetti d'amore rissettiani, a recitare i versi

⁴⁰³ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, cit., p. 270.

⁴⁰⁴ Ivi, p. 269.

⁴⁰⁵ J. Risset, *Tout doucement*, in *L'Amour de loin*, cit., p. 94.

⁴⁰⁶ J. Cohen, *Structure du langage poétique*, cit., p. 159-160. Cfr., *supra*, 1.6.

⁴⁰⁷ R. Lafont, *Le Chevalier et son désir*, cit., p. 136.

⁴⁰⁸ Ivi, p. 147.

di *Amor di lontano* di Enrico Frattaroli sono due uomini e non, come ci aspetterebbe, un uomo e una donna⁴⁰⁹.

L'uso peculiare dei pronomi appena analizzato non è, tuttavia, l'unica traccia di distacco formale rispetto alla tradizione. Come già osservato in *Jeu* e come mostrano i versi fino ad ora citati, è praticamente impossibile imbattersi nel punto. Nessun verso termina con il punto fermo, nemmeno quello finale a conclusione della raccolta («tout lui sert, chaque être, chaque paysage»⁴¹⁰). L'unica occorrenza del punto si trova in corrispondenza dell'abbreviazione di un nome nella poesia intitolata, per l'appunto, *À la belle L*. Le ragioni profonde di questa scelta stilistica, spiegate dalla stessa Risset, appaiono in linea con quanto osservato dall'autrice già nel 1968 rispetto alla traduzione delle poesie di Pleynet (cfr. 1.6): «Eliminer la ponctuation est une façon extraordinaire de faire jouer la contamination entre tous les mots; il n'y a plus de barrière, chaque mot réagit sur les autres; c'est là une des fonctions de la poésie»⁴¹¹. Il processo di *semantizzazione* di tutti gli elementi che costituiscono il testo poetico, processo che la comunicazione standard non prevede, viene così ulteriormente accentuato mediante l'istituzione di una polivalenza al tempo stesso semantica e sintattica di tutti i costituenti⁴¹². Nel caso specifico di *L'Amour de loin*, l'assenza di una separazione grafica tra le varie sezioni (eccetto lo spazio bianco che segna l'inizio della nuova stagione) stabilisce una connessione tra le varie fasi della storia d'amore, contribuendo a creare l'impressione di una durata, di un flusso in cui il passaggio da una stagione all'altra è quasi impercettibile. Tra l'altro, come già osservato più volte, l'assenza del punto lascia al ritmo, e quindi alla voce di chi legge, il compito di creare le giuste pause e di scandire i versi. Ma, se in alcuni casi la lettura si indirizza spontaneamente in una direzione (ad esempio quando, nonostante l'assenza del punto, c'è una maiuscola a inizio verso), è anche possibile ipotizzare che, a diversi lettori, corrisponda una diversa lettura e quindi, di fatto, una diversa interpretazione dei versi stessi. La poesia diventerebbe allora, nei termini di

⁴⁰⁹ In un colloquio avuto con Enrico Frattaroli, mi è stato spiegato che la scelta di far recitare due uomini obbediva al desiderio di creare una voce «neutra», all'epoca forse più facilmente individuabile in un uomo che in una donna. Questa impostazione richiama, peraltro, l'amore omosessuale dei *Fragments d'un discours amoureux* di Barthes.

⁴¹⁰ J. Risset, *O*, in *L'Amour de loin*, cit., p. 106.

⁴¹¹ J.C. Stout, *L'Énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes françaises*, cit., p. 264.

⁴¹² Su questo punto e, più in generale, sul processo di semantizzazione che coinvolge tutti gli elementi del testo poetico, cfr. A. Marchese, *L'officina della poesia*, cit., p. 68 e sgg.

Isabelle Serça, una «polifonia» in cui i versi, separati dal bianco, funzionerebbero come una «partitura»⁴¹³. È quel che accade in *Spring*:

elle trouve ces mots écrits
dans l'ascenseur :

descend

appelle

«Ange»

and LIVES⁴¹⁴

La lezione mallarmeana non potrebbe essere più evidente. Lo spazio bianco interviene, nei termini dell'autore del *Coup de dés*, a separare «des groupes de mots ou les mots entre eux» creando la possibilità «d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page»⁴¹⁵.

La funzione del bianco è dunque quella di stabilire l'andamento ritmico dei versi e, al tempo stesso, di ordinare i rapporti tra le parole tenendo conto dell'interezza della pagina secondo un senso che non è più, necessariamente, quello lineare. Lo mostra bene un altro esempio tratto da *French Freisia*:

enfants criant	chaumes désordonnés
odeur de lait	dans l'herbe ⁴¹⁶

In questo caso, lo spazio bianco tra una colonna e l'altra pluralizza i rapporti tra i diversi membri sintattici e crea dunque momenti d'incontro inattesi rispetto a quelli previsti l'abituale sintassi lineare. Alla lettura orizzontale, che crea due coppie omologiche, («enfants criant / chaumes désordonnés» e «odeur de lait / dans l'herbe») si affianca quella verticale («enfants criant / odeur de lait» e «chaumes désordonnés / dans l'herbe») e, al limite, quella di tipo chiasmico («enfant criant / dans l'herbe» e «odeur de

⁴¹³ S. Mallarmé, *Observation relative au poème Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, in *Œuvres complètes* t. I, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade» 1998, p. 391. Cfr. anche I. Serça, *Esthétique de la ponctuation*, cit., p. 131. È interessante notare come la redazione della rivista «Cosmopolis», nel pubblicare *Un coup de dés*, scriva che «Dans cette œuvre d'un caractère entièrement nouveau, le poète s'est efforcé de faire de la musique avec des mots». La citazione è riportata in S. Mallarmé, *Observation relative au poème Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, cit., p. 391.

⁴¹⁴ J. Risset, *Spring*, in *L'Amour de loin*, cit., p. 17.

⁴¹⁵ S. Mallarmé, *Observation relative au poème Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, cit., p. 391.

⁴¹⁶ J. Risset, *French Freisia*, in *L'Amour de loin*, cit., p. 28.

lait / chaumes désordonnés»). Questa disposizione grafica lascia pensare a una sorta di trasposizione letteraria del contrappunto musicale (amato da Bach, musicista di predilezione di Risset⁴¹⁷), come se ci fosse una voce principale a cui se ne aggiunge, di tanto in tanto, una seconda. Non è forse un caso che, nel portarlo sulla scena, il regista Enrico Frattaroli abbia scelto di far recitare *Amor di lontano* a due voci distinte che creano una versione antifonale: in un certo senso, attraverso l'alternanza di strofe e antistrofe, ha luogo una micro-realizzazione di quelle «reprises musicales» che Risset associa al ritorno finale della Primavera.

Che non si tratti di un caso isolato lo mostra un altro esempio, tratto da *Sur la route, l'été*:

dans l'odeur de pétrole et de foin
silence excessif après bruit excessif⁴¹⁸

Qui, il grande spazio bianco sembra avere una duplice funzione: da un lato, ancora una volta, esso mima il ritmo immaginato dalla poetessa, stabilendo graficamente l'intervallo temporale tra il rumore e il silenzio. Dall'altro, esso rende esplicito un rapporto tra i due sintagmi «silence excessif» e «bruit excessif» che sono, chiaramente, antitetici.

Dato il ruolo di primo piano attribuito allo spazio bianco, si realizza quel fenomeno definito da Michel Favriaud come «valeur modifiée de la ponctuation noire dans une unité blanche»⁴¹⁹, ossia una perdita delle funzioni tradizionali dei segni di interpunzione in presenza del bianco (cfr. 1.6). È quanto accade con l'uso – peraltro piuttosto frequente – dei due punti. Come ricorda ancora Favriaud, i due punti possiedono abitualmente «un emploi de passage à niveau énonciatif marqueur d'hétérogénéité discursive forte»⁴²⁰ ponendosi, in modo analogo alla gran parte dei segni di interpunzione, come elemento al tempo di stesso di separazione e di connessione o, nei termini di Adorno, come

⁴¹⁷ A proposito della passione per Bach si rinvia alla prima puntata del programma di Radio Rai Tre «Musiche della vita» del 3 Aprile 2011.

⁴¹⁸ J. Risset, *Sur la route, l'été*, in *L'Amour de loin*, cit., p. 60

⁴¹⁹ M. Favriaud, *Plurisystème ponctuationnel, dimension, intensité des signes et architecturation du texte poétique* in «Langue française» n. 172, p. 88.

⁴²⁰ Ivi, p. 88. Favriaud non manca di precisare che i due punti sono uno dei segni di interpunzione più dibattuti dai linguisti. In francese la diversa teorizzazione dei due punti passa anche per una nomenclatura variabile: dall'uso più frequente di «les deux points» si passa a «le deux points» e perfino a «le double-point». Cfr. M. Favriaud, *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, cit., p. 104.

«Dominantseptakkorde»⁴²¹. In prossimità dell'impiego dello spazio bianco quale si osserva nei versi di Risset, tuttavia, i due punti sembrano perdere questa funzione enunciativa per costituire unicamente una separazione con il sintagma successivo:

mais à présent :
guérie je suis malade
malade : de toi⁴²²

In questi versi l'uso quasi consecutivo dei due punti crea una rottura dal punto di vista sintattico. Nella seconda occorrenza, essi danno luogo a una tematizzazione di «malade» che nel verso precedente era invece in posizione rematica: i due punti producono così quel che Favriaud, a proposito della poesia di Du Bouchet ha definito «un *apex* phonique, intonatif et sémantique hors syntaxe» facendo sì che quest'ultima diventi «dissidente, phonique et spatiale et non plus jointive et morphosyntaxique»⁴²³.

Ancora più emblematico è, in tal senso, l'uso frequente dei due punti in posizione di rigetto, come in questi due esempi:

tout change
toutes cellules remuées
: une voyelle⁴²⁴

Dans chaque ville de printemps
: New York fleur de cerise⁴²⁵

Anche qui, i due punti perdono la funzione sintattica tradizionale e si pongono come rinforzo dello spazio bianco volto a segnalare un'interruzione. Come dimostrato da Anne-Marie Christin a proposito di Mallarmé, la separazione dei versi non segue più una logica linguistica ma si pone piuttosto come struttura «enjambante», ovvero «fondant son dynamisme sur l'intervalle qui lui fait obstacle»⁴²⁶. Perdendo la loro funzione

⁴²¹ T. W. Adorno, *Satzzeichen*, in *Noten zur Literatur I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1958, p. 164. Trad. it. *Interpunzione*, in *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi, 1979, p. 102 «accordi di settima sulla dominante».

⁴²² J. Risset, *Transfusion*, in *L'Amour de loin*, cit., p. 83. Non è forse superfluo sottolineare che, in francese, l'uso dei due punti prevede uno spazio bianco anche a sinistra oltre che, come in italiano, a destra. Graficamente, dunque, in italiano essi appaiono inequivocabilmente legati al sintagma posto alla loro sinistra mentre in francese possiedono una posizione mediana, ugualmente distante da quanto li precede e da quanto li segue. Per quanto sicuramente distante da un uso standard dei due punti, l'impiego che ne fa Risset è forse legato a questa peculiare norma tipografica del francese.

⁴²³ M. Favriaud, *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, cit., p. 107.

⁴²⁴ J. Risset, *Le souffle*, in *L'Amour de loin*, cit., p. 98

⁴²⁵ J. Risset, *Paradise*, in *L'Amour de loin*, cit., p. 19.

⁴²⁶ A.-M. Christin, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, cit., p. 180.

enunciativa, i due punti sembrano qui iscriversi nella «fisiognomica» dell'interpunzione delineata da Adorno: infatti, «sie dienen nicht beflissen dem Verkehr der Sprache mit dem Leser, sondern hieroglyphisch einem, der im Sprachinnern sich abspielt»⁴²⁷.

Similmente, si osserva un uso non normativo del trattino lungo: a differenza dell'impiego teorizzato dalla grammatica (aggiunta di un segmento che potrebbe essere rimosso senza alterare il senso della frase) e assimilabile a quello della parentesi⁴²⁸, Risset ne fa il segno di una rottura all'interno del verso oppure tra un verso e l'altro:

je me réveille ce matin
toute entourée de la douleur de toi

– de toi : comme une irritation
dans la peau du monde où tu es
[...]

mais toi, amour,
tu ne souffre pas – et moi
je ne comprends pas
je souffre encore plus⁴²⁹

Appare immediatamente chiaro che il trattino lungo non annuncia un inciso, tanto è vero che non è accompagnato da un ulteriore trattino di chiusura. Al tempo stesso, esso non costituisce una vera e propria aggiunta alla frase principale, né il segmento introdotto potrebbe essere soppresso senza alterazione del senso. Questo impiego singolo del trattino che, secondo Favriaud⁴³⁰, costituirebbe dunque la prova di una differenza sostanziale rispetto alla parentesi, fa sì che esso non serva più a indicare il rapporto tra segmento principale della frase e segmento aggiunto: viceversa, la sua funzione sembra nuovamente riconducibile alla segnalazione di un ritmo, all'indicazione di una sospensione del verso o al suo rallentamento significato, non a caso, da porzioni di testo quasi monorematiche

⁴²⁷ T. W. Adorno, *Satzzeichen*, cit., pp. 163-164. Trad. it. *Interpunzione*, cit., p. 101: «non servono coscienziosamente il traffico del linguaggio col lettore, bensì geroglificamente il rapporto che avviene all'interno della lingua».

⁴²⁸ È questa la tesi esposta da Sabine Boucheron-Pétillon: cfr., *Parenthèse et tiret double: pour une polyphonie mouvante*, in «L'Information grammaticale» n. 102, 2004, pp. 46-50.

⁴²⁹ J. Risset, *Douleur*, in *L'Amour de loin*, cit., p. 86

⁴³⁰ M. Favriaud, *Plurisystème ponctuationnel, dimension, intensité des signes et architecturation du texte poétique* in «Langue française» n. 172, pp. 90-92. Ma Favriaud precisa che le formulazioni di Boucheron-Pétillon restano valide poiché quest'uso del trattino si applica prettamente alla poesia contemporanea mentre l'assimilazione con la parentesi appare rispettata nel linguaggio non poetico.

in cui il trattino gioca il ruolo di «accent contre-intonatif»⁴³¹. Nei termini di Serça, si assiste dunque a una «remise en cause de la continuité discursive»⁴³² che passa per un uso non prototipico della punteggiatura.

Infine, si registra un uso peculiare del corsivo volto a segnalare, fatto inedito rispetto alle altre raccolte, una riflessione metalinguistica. Lo dimostra questo esempio tratto da *Falaise*:

Ma pensée tourne autour de toi
Comme le vent autour d'une falaise
Mais ce n'est pas *comme*
ce n'est pas *ma*
ce n'est pas *pensée*⁴³³

Quel che la scrittrice annuncia nei primi due versi viene confutato – o, comunque, messo in dubbio – negli ultimi tre. La similitudine iniziale, di stampo piuttosto classico, è invece problematizzata dalla meditazione successiva che sembra esitare sull'utilizzo precedente dell'avverbio «comme», che introduce la similitudine, indicando un rapporto di somiglianza precisa; dell'aggettivo possessivo «ma», che indica che il pensiero appartiene a chi lo produce; del sostantivo stesso «pensée», che rimanda alla sfera intellettuale. Anche in questo caso, l'uso di un bianco interlessicale (circa tre spazi) tra il sintagma «ce n'est pas» e le parole in corsivo isola queste ultime dal resto creando, di fatto, un'interruzione nell'andamento apparentemente lirico suggerito dall'*incipit*. La similitudine iniziale è così messa immediatamente in discussione: il «comme», forse non del tutto estraneo all'uso che ne aveva fatto Marcelin Pleynet di «avverbio da cui muove l'immagine del senso»⁴³⁴, è realmente adatto a stabilire un'equivalenza esatta tra il pensiero e il vento? Il pensiero può essere associato all'aggettivo possessivo *ma*, indicando così che esso appartiene direttamente a chi lo produce, o è invece traccia di chi ha pensato prima di noi? Infine, il termine «pensiero» è appropriato a esprimere il sentimento d'amore? Si tratta di quesiti a cui i versi sembrano rispondere negativamente come mostra l'anafora di «ce n'est pas». Ad ogni modo, ciò che importa è che la riflessione non sia relegata alle bozze preparatorie, ma che diventi parte dell'opera finita,

⁴³¹ M. Favriaud, *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, cit., p. 118.

⁴³² I. Serça, *Esthétique de la ponctuation*, cit., p. 89.

⁴³³ J. Risset, *Falaise*, in *L'Amour de loin*, cit., p. 40, corsivi dell'autrice.

⁴³⁴ Cfr. M. Pleynet, *Comme*, Paris, Seuil, 1965. Questa definizione si trova in A. Giuliani, *La poetica del segno* in A. Giuliani e J. Risset (a cura di) *Poeti di «Tel Quel»*, cit., p. 7.

a testimonianza dello sforzo dell'atto di scrivere e del travaglio che può celarsi dietro ad ogni verso.

Vi sono, poi, casi in cui, non dissimilmente dalle altre raccolte, il corsivo è utilizzato per segnalare la presenza di una componente intertestuale inglobata all'interno dei versi. È così che, nel citare l'incipit della canzone LXXXI delle *Rime* dantesche, Risset scrive:

Amor che ne la mente mi ragiona
Amour qui résonne
qui raisonne⁴³⁵

Il tema citazionale è qui arricchito dalla chiosa nelle sue varianti parasinonimiche disseminate nei versi stessi: partendo dall'omofonia tra i verbi «résonne» e «raisonne», Risset stabilisce, attraverso una paronomasia, un nesso semantico che, di fatto, commenta i versi stessi⁴³⁶. Il testo continua attraverso una «disseminazione» dei versi danteschi tradotti in francese:

Amour qui me fais penser
et me dévies toutes mes pensées
tu m'apportes de lui des morceaux [...]

Amour qui raisonne en mon âme

mais la musique est encore loin
sur cette plage [...]

Fino al punto in cui l'ipotesto dantesco si fonde con l'ipertesto rissettiano del secondo verso («Amour qui résonne»):

«*Amor*
Amor ne la mente
Tu me résonnes...»⁴³⁷

Ancora una volta, le due isotopie della raccolta sono presentate in maniera esplicita: da un lato la figura dell'amato; dall'altro la sua stessa lontananza, qui significativamente

⁴³⁵ J. Risset, *Amor che ne la mente*, in *L'Amour de loin*, cit. p. 36. Corsivi dell'autrice.

⁴³⁶ Non è esclusa, da questo tipo di lettura-glossa, l'influenza di Gianfranco Contini il quale, in riferimento all'interpretazione del sonetto dantesco *Tanto gentile e tanto onesta pare...* aveva sottolineato la necessità di «un'esegesi letterale, anzi lessicale», sorta di traduzione stessa del testo che fosse in grado di «determinare il nuovo rapporto dei sinonimi e affini nella cultura rappresentata dalla nostra lingua, la nuova ripartizione, per dir così, in parole della realtà che si considera come oggettiva e costante». Cfr. G. Contini, *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 161 e 166. L'influenza di Contini su Risset e, in particolare, sullo studio della *Divina Commedia* è evidente già nella bibliografia di *Dante écrivain*.

⁴³⁷ Ivi, p. 39. Corsivi dell'autrice.

indicata dalla terza persona singolare, la «non-personne» dell'assenza secondo la formulazione di Benveniste⁴³⁸. Il *tu* appare così riservato alla personificazione allocutiva dell'Amore. La traduzione dei versi delle *Rime*, attraverso l'interrogazione metalinguistica che questa stessa pratica impone, sembra innescare precisamente l'avanzamento della scrittura.

Un altro caso di intertestualità, sempre segnalato dal corsivo ma di natura molto diversa dal precedente, è quello di *De Bacchus et Ariane*:

*tout le parcours de l'illusion
est parcouru en une seule phrase*⁴³⁹

Questi versi, in realtà, non sono altro che la riproposizione di un passo già presente in *Sept passages de la vie d'une femme*. Questa forma di autocitazione non è però esente da alcune importanti modifiche: da un lato, l'uso stesso del corsivo che la rende, secondo l'impiego tipico che ne fa Risset, una citazione a tutti gli effetti (alla stregua delle altre presenti nella raccolta e già esaminate) e non una semplice ripresa; dall'altro un processo di versificazione là dove l'ipotesto era invece in prosa. Mediante il processo di rielaborazione continuo dell'atto primo, il testo diventa una realtà aperta, immagine di quel «laboratorio del poeta» per primo definito da Novalis e nient'affatto esauribile con la pubblicazione dell'opera (cfr. 2.7).

È, d'altronde, proprio da qui che si origina il concetto di «*mémoire poétique*», probabilmente elaborato sin dagli esordi accademici di Risset⁴⁴⁰, ma che trovò piena formulazione soltanto nel 2007, in occasione della pubblicazione di un corso tenuto qualche anno prima al Collège de France e incentrato sulla pratica traduttiva e la

⁴³⁸ É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 228.

⁴³⁹ J. Risset, *De Bacchus et Ariane*, in *L'Amour de loin*, cit., p. 104, corsivo dell'autrice. Cfr anche *Été à la fenêtre à Rome* in *Sept passages de la vie d'une femme*, cit., p. 65.

⁴⁴⁰ Una prima versione di questo volume può essere già rintracciata in un progetto mai portato a termine ma di cui gli archivi di Le Seuil conservano qualche preziosa indicazione. Nel dossier *Dossier Seuil, SEL 3937.7* si trova un contratto del 30 giugno 1992 per la pubblicazione, nella collezione di Maurice Olender «La librairie du XX^e siècle», di un *Coups de foudre. De Dante à Joyce* la cui descrizione corrisponde all'impianto generale di *Traduction et mémoire poétique*: «Un écrivain lit un autre écrivain: choc amoureux, dévoration, incitation, genèse... Le texte ancien se trouve [...] métamorphosé, englouti, déplacé, entraîné dans une vie nouvelle. À partir et autour d'un texte extraordinairement central, infiniment plus central encore dans l'histoire de notre culture que le moment actuel de notre culture ne nous permet pas peut-être de le saisir – celui de Dante – ce livre tente de décrire au plus près quelques-uns de ces coups de foudre et leur effets, bouleversements et génétiques, sur les textes que dès lors ils hantent, inspirent, suscitent... 1. Dante lit Virgile et Ovide 2. Scève lit Dante et Pétrarque 3. Lautréamont lit Dante et Baudelaire 4. Proust lit Balzac et Dante 5. Joyce lit Dante et les langues. Il arrive que la littérature soit double, qu'elle dérange un paysage littéraire prédisposé, ou encore qu'elle déplace et fasse jour d'autres objets-sujets d'amour et d'écriture».

riscrittura poetica in Dante, Scève, Rimbaud e Proust⁴⁴¹. Dato comune agli autori presi in esame è la traduzione intesa non più come punto di arrivo, bensì come laboratorio che precede, e spesso completa, l'atto creativo. «Sans traduction il y a arrêt»: è solo la frequentazione di altri testi che consente l'appropriazione totale della lingua madre e, ancora più importante, la formazione del lessico proprio del poeta, l'invenzione del «verbe poétique» che annuncia il Rimbaud di *Une saison en enfer*.

Come precisato da Bonnefoy, che di *Traduction et mémoire poétique* scrisse la prefazione, è proprio il lavoro del traduttore a rendere più feconda la riflessione sulla poesia stessa:

Vivre mot après mot, chez un autre que soi, la transgression des signifiés par la voie du signifiant, d'abord sonore, constater l'émergence du référent sous les signifiés dispersés mais d'ailleurs aussi réorganisés par le savoir du monde et de l'existence accru dans ce regard neuf, quel laboratoire pour la pensée de la poésie [...]!⁴⁴²

La «memoria poetica» che Risset individua nei quattro autori sembra la stessa che, mediante i continui riferimenti intertestuali, si palesa nelle raccolte e, come si è visto, in *L'Amour de loin* in particolare. Si tratta di una memoria che agisce come «effet de la pression "intérieure" d'une langue poétique étrangère sur qui écrit», pressione che si manifesta «comme désir de traduire et comme désir d'écrire, ou dans l'espace entre les deux activités, les nourrissant toutes deux»⁴⁴³. La traduzione diventa allora luogo germinale della scrittura stessa, vero e proprio «détonateur d'écriture» che genera una memoria dei testi sempre presente nell'atto scrittoriale:

Il s'agit alors de quelque chose de profondément étranger à ce qu'on appelle traditionnellement les "sources": d'une opération infiniment plus riche, qui mobilise à la fois la mémoire et l'oubli, le conscient et l'inconscient, et un très grand nombre de strates hétérogènes travaillant et jouant ensemble⁴⁴⁴.

Si tratta, nel caso di Risset, di «sources» di cui raramente viene fornita l'origine e che, in effetti, sono integrate nel testo (come accade con i versi danteschi) senza che vi sia separazione netta tra la componente citazionale e quella propriamente autoriale.

Questo tipo di memoria-palimpsesto, pertanto, si distingue da quella funzionale; essa appare come «une caisse de résonance au sens musical, qui est en même temps laboratoire

⁴⁴¹ J. Risset, *Traduction et mémoire poétique*, Paris, Hermann, 2007.

⁴⁴² Y. Bonnefoy, *Le paradoxe du traducteur*, cit., p. 12.

⁴⁴³ J. Risset, *Traduction et mémoire poétique*, cit., p. 18.

⁴⁴⁴ Ivi, p. 20.

d'une élaboration frénétique» e che «reprend sans cesse l'ensemble des matériaux, les remets en chantier, bouleverse leur place et leur sens»⁴⁴⁵. Una memoria, dunque, attiva: lo dimostrano le varianti citazionali incontrate sopra, in cui il testo dantesco viene costantemente rimaneggiato; così come anche la pratica autocitazionale attraverso la quale i versi stessi dell'autrice si configurano come vero e proprio palinsesto.

Significativamente, per spiegare come funzioni il processo di «memoria poetica», Risset cita la già menzionata ricerca saussuriana intorno agli *Anagrammes* (cfr. 1.7), nei quali la linearità del discorso, nonché l'arbitrarietà del segno linguistico sembrano venire meno. Ciò che, nell'analisi degli *Anagrammes*, assume maggiore interesse per l'autrice, è però il fatto che lo stesso Saussure, il quale non aveva ancora «assimilé [...] une découverte précédente, celle de l'inconscient par Freud» dubitasse della possibilità che gli autori degli inni saturniani «pouvaient composer des anagrammes sans le savoir, et inscrire dans les phonèmes de leurs textes le nom du héros ou du dieu objet du poème»⁴⁴⁶. La memoria di cui parla Risset, dunque, è esplicitamente iscritta all'interno di una componente inconscia («laboratoire mystérieux, où les territoires du conscient et de l'inconscient entrent en rapport»⁴⁴⁷, scrive ancora l'autrice) che la allontana dal rispetto di ascendenza medievale nei confronti dell'*auctoritas* dei modelli letterari: la citazione non è più segno autorevole di un'affiliazione a un certo autore ma, come si è visto nei casi di trasposizione parodica, essa può venire scomposta all'interno dello spazio paragrammatico. Così, conclude Risset citando Walter Benjamin, nell'era della «mémoire impossible» questa frammentarietà del rapporto con l'ipertesto diventa «malgré tout une forme d'approche, capable d'engendrer à son tour de nouvelles formes, de nouvelles possibilités»⁴⁴⁸.

⁴⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁴⁶ *Ivi*, p. 21.

⁴⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁴⁸ *Ibid.*

CAPITOLO 3

La mistica dell'istante

L'ultima parte della produzione poetica di Risset è attraversata da un tema ricorrente. Basta osservare i titoli degli scritti più recenti per rendersene conto: *Les Instants* (2007), *Il tempo dell'istante* (2012) e *Les instants les éclairs* (2014)¹. Anche là dove il titolo della raccolta non fa esplicitamente riferimento alla poetica dell'istante, come accade in *Petits éléments de physique amoureuse* (1991), il termine che la configura è talmente ricorrente da costituire un vero e proprio *leitmotiv*.

In questo capitolo, partendo dalle influenze che la studiosa stessa rintraccia in un testo rimasto inedito fino al 2017, si tenterà di rendere conto della definizione rissettiana di istante la quale, lo si vedrà, è strettamente connessa con una dimensione «mistica» dell'esistenza e dell'atto della scrittura. Il termine «mistica», lungi dall'essere riconducibile a una confessione religiosa, sarà invece messo in rapporto con la nozione di istante delineata da Vladimir Jankélévitch. Nonostante le differenze tra i due intellettuali, tale nozione appare molto vicina a quella di Georges Bataille: assumendo un vero e proprio valore gnoseologico, l'istante si fa annunciatore di una rivelazione sull'esistenza i cui contorni, però, non sono affatto metafisici, quanto piuttosto riconducibili a un tipo di «esperienza interiore»² che non esclude – ma anzi favorisce – l'insorgere della memoria involontaria evocata da Proust, altro pilastro dell'architettura

¹ All'elenco può essere aggiunto *Il tempo dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset* (Roma, Editori riuniti, 2012) la raccolta di testi offerti alla studiosa in occasione del suo pensionamento.

² In *Les instants les éclairs*, dopo aver precisato che il termine di «esperienza mistica» deve essere ricondotto a quello di «expérience intérieure» di Bataille, ovvero scevro da ogni tipo di affiliazione religiosa, Risset sembra prendere un'ulteriore precauzione terminologica: «le mot “intérieur est peut-être lui-même trop domestiqué, domestiquant, par rapport au vent large touché en ces instants». Cfr. *Les instants les éclairs*, cit., p. 30.

concettuale intessuta da Risset intorno all'istante. Si tratta, lo si vedrà, di un'esperienza che la scrittrice assimila a quella del sonno inteso, alla stregua di Nietzsche, come rottura rispetto al tempo della durata e momento congeniale alla creazione in cui l'Io, liberato dalle obbligazioni diurne, diventa una sorta di creatura «acefala» in senso batailleano (cfr. 3.4).

Sulla base di questo impianto teorico – nel quale i testi in prosa di quegli anni, *Puissances du sommeil* (1997) e *Les instants les éclairs* (2014), sono convocati come luogo germinale della riflessione sull'istante – saranno esaminate le tre ultime raccolte poetiche della scrittrice. Ad esse si aggiungono le due poesie pubblicate postume da Umberto Todini, dal titolo *Le regard* e *Le jardin*³.

L'ultima parte dell'analisi sarà invece riservata a una sorta di “anomalia” nella produzione rissettiana: a differenza dei decenni precedenti, in cui la sola eccezione alla pubblicazione di poesie era costituita da saggi o articoli di natura teorica, a partire dal 1997 si assiste infatti all'affermarsi di una scrittura in prosa di natura piuttosto ibrida (a metà strada tra *autofiction* e saggio, non senza delle sezioni in versi) di cui si cercherà di rendere conto alla luce della stratificata nozione batailleana di «haine de la poésie»⁴ (cfr. 3.8).

3.1. La portata gnoseologica dell'*instant-éclair*: la «demi-vision»

È con l'espressione «il manifesto dell'istante» che Umberto Todini ha definito i quattro punti – brevi ma densissimi – che costituiscono un inedito ritrovato nel 2017 tra le carte di Jacqueline Risset e poi pubblicato con il titolo di *L'atomo del tempo*⁵. Nonostante la datazione resti incerta, secondo Todini questo scritto – probabilmente la bozza, redatta in italiano, di un articolo mai andato in stampa – non dovrebbe essere anteriore al 2014.

Far cominciare l'indagine sulla nozione rissettiana di istante proprio da un testo elaborato negli ultimi anni della vita dell'autrice potrebbe sembrare paradossale. Tuttavia, esso risulta porsi pienamente come sintesi (nel senso più strettamente etimologico di

³ J. Risset, *Regard*, in «Po&sie» n. 149-150, 2014/3, p. 13; J. Risset, *Le jardin*, «Alfabeta2», 23 maggio 2015. Entrambi i testi sono consultabili sul sito: <https://www.alfabeta2.it/tag/jacqueline-risset/> (ultimo accesso 10-2018).

⁴ G. Bataille, *L'Impossible*, in *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 1971, p. 101.

⁵ Questo inedito, il cui titolo (scelto da Umberto Todini) è tratto da un passo di *Il tempo dell'istante* (cfr. *infra*) si trova ora in M. Galletti (a cura di) *Jacqueline Risset. «Une certaine joie»*, cit., pp. 27-28. L'espressione «manifesto dell'istante» è presente nella nota di Umberto Todini che accompagna il testo.

“composizione”, ossia di “mettere insieme”) di un intero percorso di riflessione in grado di orientare retrospettivamente la ricerca intorno agli autori che maggiormente hanno influenzato l’autrice nell’elaborazione di una «mistica» dell’istante. In tal senso, i pilastri dell’architettura rissettiana dell’istante sono esplicitamente nominati dall’autrice: il Nietzsche delle *Considerazioni inattuali*, «a proposito della “faculté de sentir de manière non historique... de se reposer sur le seuil de l’instant”»⁶; Proust, per le «epifanie» che si collocano contemporaneamente «fuori dal tempo»⁷ e nel «tempo allo stato puro»⁸; Bataille, nella sua concezione di istante fondato «sull’erotismo, sulla poesia, sulla morte»⁹; Jankélévitch, che considera il tempo come «primo mistero filosofico» e l’istante come un «lampo»¹⁰.

Oltre a queste influenze esplicitamente menzionate dall’autrice ve n’è una che solo la ricerca in archivio poteva portare alla luce: si tratta del volume recante un considerevole numero di appunti manoscritti di Risset, dal titolo *Un suspens de cristal* di Salah Stéité, dove l’espressione «atomo del tempo» è impiegata a commento del racconto dell’incontro tra la regina di Saba e Salomone descritto nel Corano¹¹, incontro che termina con l’evocazione dell’episodio sovranaturale dello «spostamento» istantaneo (una sorta di teletrasporto *ante litteram*) del trono della regina nel palazzo del re¹². Episodio sul quale si ritornerà più avanti.

Tra i nomi convocati da Risset nell’*Atomo del tempo* quello di Jankélévitch appare particolarmente interessante poiché in nessun altro scritto dell’autrice sino ad ora pubblicato colui che, pure, è stato definito come «le philosophe de l’instant»¹³ è

⁶ Ivi, p. 27.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.* Per quanto si tratti di nomi incontestabilmente lontani tra loro, è comunque interessante notare che, tra i quattro intellettuali, esistono delle connessioni documentabili: la presenza di Proust è ricorrente negli scritti di Jankélévitch; gli articoli di Bataille su Proust, così come quelli su Nietzsche, sono notori; nel *Carnet de 1908* di Proust, Nietzsche è, seppur con una grafia scorretta, esplicitamente menzionato.

¹¹ Questo racconto si trova nella *sūra* intitolata «Formiche» ai versetti 15-44 e nella *sūra* numero XXXIV.

¹² S. Stéité, *Un suspens de cristal*, Fata Morgana, 1995, specialmente alle pp. 100-101.

¹³ L. Sala-Molins, *En guise de prologue*, in «Lignes» n. 28, mai 1998, p. 5. L’unica eccezione, ma in tutt’altro campo rispetto all’indagine sull’istante, si trova in un passo di *Traduction et mémoire poétique* in cui Jankélévitch è convocato per la definizione di mistero da lui fornita rispetto alla musica. Cfr. J. Risset, *Traduction et mémoire poétique*, cit., p. 18.

esplicitamente menzionato. Che si tratti di una conoscenza tardiva o meno¹⁴, sta di fatto che la convergenza tra la «*théorie des éclairs*», che costituisce il fulcro del volume *Les instants les éclairs*, e la riflessione sul tempo di Jankélévitch è sorprendente. Essa anticipa le altre influenze filosofico-letterarie menzionate da Risset nell'*Atomo del tempo* soprattutto perché la scelta dei temi trattati da Jankélévitch sembra più appannaggio della letteratura che non della filosofia, come dimostrano, tra l'altro, i continui riferimenti a Proust, a Tolstoj o al Don Juan¹⁵.

Se, nell'anno della sua scomparsa, Gilles Deleuze poteva scrivere che, per Jankélévitch, «il s'agissait de prendre une notion minuscule et de lui donner une portée immense, décisive pour la vie», questa stessa definizione appare illuminante per comprendere il ruolo che la nozione di *istante* occupa nell'ultima poetica di Risset. Data l'immensa portata di questo tema nel pensiero del filosofo, l'*instant* sarà qui indagato sotto tre aspetti principali in stretta connessione l'uno con l'altro, e riscontrabili (senza pretesa di sistematicità) negli scritti rissettiani: il valore ontologico-metafisico, quello gnoseologico e, infine, quello estetico.

Una prima definizione del rapporto che, per Jankélévitch, lega le nozioni di tempo, durata e istante è contenuta nel volume *Le je-ne-sais-quoi et le presque rien* che racchiude i capisaldi della filosofia dell'*impalpable* o, nei termini di Robert Maggiori, di un pensiero che mira a «mener de subtilissimes enquêtes sur les situations, toujours en demi-teintes, fugaces et parfois imperceptibles, dans lesquelles la conscience [...] tour à tour se trouve»¹⁶. L'oggetto *impalpable* per eccellenza è proprio il tempo vissuto di derivazione bergsoniana, il quale non esiste «né consiste» e tuttavia costituisce la sostanza dell'essere: se ogni individuo fa quotidianamente esperienza concreta del tempo, come già rilevato da Sant'Agostino nelle *Confessioni* (XI, 14) esso non può però essere pensato o, almeno, non in maniera «transitiva» ma soltanto in relazione ad aneddoti o eventi accaduti *nel* tempo, ossia mediante un processo di reificazione¹⁷. Malgrado questa notoria difficoltà

¹⁴ Un punto di incontro potrebbe essere, ad esempio, il numero monografico – il n. 28 del 1996 – dedicato al filosofo dalla rivista «Lignes», del cui comitato di redazione Risset faceva parte.

¹⁵ Come ricordano L. Barillas, P.-A. Guinfolleau e F. Worms nella *Présentation* a V. Jankélévitch, *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux*, Paris, Flammarion, 2017, p. IX. D'altronde, come ebbe a dire Emmanuel Levinas a proposito della filosofia di Jankélévitch in generale, essa rivelava «une pensée originelle, pensée des profondeurs, mais aussi pensée poétique : celle des mots inspirés» (E. Lévinas, *Vladimir Jankélévitch*, in *Hors sujet*, Paris, Le livre de poche, 1997, p. 115).

¹⁶ R. Maggiori, *Jankélévitch et la morale de l'amour*, «Critique» n. 500-501, Janvier-Février 1989, p. 4.

¹⁷ Cfr. B. Berlowitz e V. Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978, p. 31.

epistemologica, il concetto di tempo è da sempre centro della riflessione filosofica, il «primo mistero» come scrive Risset nell'*Atomo del tempo*¹⁸. Pur sembrando un *niente* inafferrabile, esso è però *qualcosa*, un *presque rien* la cui quiddità inevitabilmente sfugge. E, proprio in virtù di questo suo carattere evasivo – ipotizza Jankélévitch – la filosofia intera potrebbe in fondo essere vista come «le savoir acrobatique du je-ne-sais-quoi»¹⁹ di cui il tempo diventa l'emblema.

Alla luce di queste premesse, l'istante presenta la stessa natura anfibologica attribuita alla più ampia nozione di tempo: esso è, parallelamente, misura di quest'ultimo (ossia, il tempo come successione di istanti) e assenza della durata, monade che non si inserisce nell'intervallo tra passato e futuro ma che risiede unicamente nel presente «à la charnière [...] d'un *Pas-encore (nondum)* et d'un *Déjà plus (Jamnon)*»²⁰. In tal senso, l'istante è strettamente associato al concetto di «avventura», intesa non più come una serie di avvenimenti eccitanti, quanto piuttosto come predisposizione a proiettarsi nel momento non ancora vissuto o, secondo la definizione di Jankélévitch, verso «l'instant en instance: non plus l'actualité *en train de se faire*, ni *au fur et à mesure* qu'elle se fait, mais encore *sur le point de se faire*»²¹. Nell'avventura c'è incoscienza, assenza di progetto, incertezza rispetto alla propria posizione nel mondo, stupore di fronte a ogni nuovo giorno. Essa cessa così, secondo il filosofo, di essere associata a un evento in particolare per divenire una «catégorie du temps» dominata, appunto, dall'istante, la sola unità temporale che permetta «un commencement toujours nouveau»²². Nulla può avere luogo all'*interno* dell'istante poiché, trattandosi di una «fracture de l'intervalle»²³, il divenire ne è necessariamente escluso. L'istante, allora, non è più ciò all'interno del quale qualcosa accade, ma l'accadimento stesso, «le pur fait du surgissement»²⁴.

¹⁸ J. Risset, *L'atomo del tempo*, cit., p. 27.

¹⁹ V. Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque rien*, 3 voll., t. I, *La Matière et l'occasion*, Paris, Seuil, 1980, p. 43. La definizione di *je-ne-sais-quoi*, che deriva strettamente dal *no-sé-qué* della tradizione mistica iberica di Teresa D'Avila e Giovanni Della Croce, può però essere assimilata, come ha mostrato Emily S. Apter, ad altre costruzioni linguistiche della tradizione filosofica in cui coesistono affermazione e negazione (l'*Aufhebung* di Hegel, la *forclusion* di Lacan o la *Verneinung* di Freud). Cfr. E. S. Apter, *Le charme philosophal*, «Critique» n. 500-501, Janvier-Février 1989, pp. 16-17. Per l'affinità con la tradizione spagnola, cfr. G. Gabetta, *Le temps et la mort dans la philosophie de Jankélévitch*, Ivi, p. 27.

²⁰ V. Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque rien*, cit., t. II, *La méconnaissance. Le malentendu*, p. 126.

²¹ V. Jankélévitch, *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux*, cit., p. 13. Corsivi dell'autore.

²² L. Barillas, P.-A. Guinfolleau e F. Worms nella *Présentation* a V. Jankélévitch, *L'Aventure, l'Ennui, le sérieux* cit., p. XV e p. XVI.

²³ V. Jankélévitch, *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux*, cit., p. 78.

²⁴ Ivi, p. 76.

Se l'istante, come il tempo, può essere definito come un *presque rien* esso, rispetto al tempo inteso come durata, è investito da Jankélévitch del potere di condurre a una sorta d'intuizione sull'esistenza che, tuttavia, non dura più dello spazio di un momento. In questo breve frangente, l'individuo arriva alla consapevolezza dell'esistenza di un *je-ne-sais-quoi* ma senza poter dire in cosa esso consista. Riprendendo i termini di Jankélévitch, il *quod* è slegato dal *quid*, l'intuizione dell'esistenza non va di pari passo con l'appropriazione dell'oggetto né con una conoscenza che si ponga nella continuità della durata²⁵. Questi istanti rivelatori sono degli «*éclaircs*» la cui maggiore luminosità è direttamente proporzionale alla brevità della loro permanenza. Come la *madeleine* di Proust, portata da Jankélévitch proprio come esempio dell'intuizione di un *quid* rivelato nell'istante, il *je-ne-sais-quoi* appare come «une plénitude qu'on surprend en détournant le regard, et qui se dérobe dès qu'on prétend la saisir comme chose présente»²⁶. Si tratta, sotto tutti gli aspetti, di momenti mistici, «gnostici», in cui quel mistero contenuto nella nozione di tempo sembra, se non propriamente svelato, almeno parzialmente rivelato in una specie di «*demi-vision*» che consente di intravedere, senza poterla afferrare, una dimensione che Jankélévitch non esita a definire come «*surnaturelle*» et «*presque divine*»²⁷. Si ha qui, dunque, un superamento dell'iniziale *docta ignorantia* socratica del *je-ne-sais-quoi* poiché la possibilità di una conoscenza, seppur parziale, viene ammessa²⁸.

Questo aspetto, che mostra l'aderenza del filosofo alla nozione di *intuizione* di ascendenza bergsoniana, si rivela particolarmente importante per comprendere l'alto valore gnoseologico che Risset accorda agli istanti e, come si vedrà in seguito (ma sotto altre influenze rispetto a quelle di Jankélévitch) ai sogni. Come in Bergson²⁹, l'intuizione permette di ridurre la distanza dall'oggetto che normalmente il pensiero analitico porta con sé: l'oggetto non viene semplicemente compreso ma «*pénétr[é] sympathiquement*» attraverso uno sforzo maggiore di quello che una conoscenza razionale, dominata dal

²⁵ V. Jankélévitch, *Le je-ne-sais-quoi et le Presque rien*, cit., t. I, p. 26.

²⁶ Ivi, p. 76.

²⁷ Ivi, p. 110-111.

²⁸ Ivi, in particolare il capitolo intitolato «*Entrevision*».

²⁹ Cfr. H. Bergson, *La Pensée et le Mouvant* (Paris, Félix Alcan, 1934) e, soprattutto, *L'Évolution créatrice* (Paris, Félix Alcan, 1907) dove l'autore afferma che «“S'il y a un lien entre intuition et intelligence” les barrières s'abaissent entre la matière de la connaissance sensible et sa forme, comme aussi entre les “formes pures” de la sensibilité et les catégories de l'entendement». Cfr. anche F. Worms, *L'intelligence gagnée par l'intuition ? La relation entre Bergson et Kant*, «Les Études philosophiques», vol. 59, n. 4, 2001, pp. 453-464.

principio di economia e dall'esigenza di ricondurre l'ignoto al già noto, prevede³⁰. Nonostante le evidenti differenze nello sviluppo del reciproco sistema filosofico, è proprio in questa concezione della sfera mistica che va notata, secondo l'intuizione di Roberto Esposito, una vicinanza tra Jankélévitch e Bataille: per entrambi, essa non trascende il quotidiano ma, viceversa, lo ingloba, facendo sì che il momento di rivelazione che la mistica sottende si traduca in una nuova percezione dell'essenza degli oggetti³¹. In questa ricerca, che Francis Marmande ha definito «aptitude au déchainement de l'impression»³², Bataille si spinge ancora più lontano di Jankélévitch: non solo l'istante mistico non può essere rivelato attraverso un approccio al reale di tipo unicamente razionale ma è necessario che prima venga raggiunta la vetta estrema della conoscenza, quella, paradossale, del *non-savoir*. «LE NON-SAVOIR DENUDE. Cette proposition est le sommet, mais doit être entendue ainsi : dénude, donc *je vois* ce que le savoir cachait jusque-là [...] LE NON-SAVOIR COMMUNIQUE L'EXTASE»³³. Si tratta, naturalmente, di un approccio molto più radicale rispetto a quello che sottende il *je-ne-sais-quoi* jankélévitchiano soprattutto perché, in Bataille, la tensione verso il *non-savoir* si accompagna alla ricerca di una «*pensée violente* [qui] coïncide avec l'évanouissement de la pensée»³⁴, ossia di uno sforzo feroce compiuto dalla ragione al fine di sorpassare i limiti del pensiero stesso. Sforzo che, tuttavia, sembra sfociare in un esito simile a quello del *je-ne-sais-quoi*, ossia alla già menzionata «demi-vision» la quale, in Bataille, prende la forma di una scrittura che non si vuole mai del tutto affermativa quanto piuttosto espressione di una conoscenza simile a «une lumière évanouissante: cette lumière éblouit peut-être, mais elle annonce l'opacité de la nuit»³⁵.

In opposizione a secoli di razionalismo di ascendenza illuminista, la luce della conoscenza diventa, in Bataille come in Jankélévitch, un debole barlume che si distingue appena dall'oscurità della notte: è come se questi istanti rivelatori si facessero portatori di segni, veicolo di una verità la cui ricezione avviene allo stesso modo delle allusioni «*toujours ambiguës*» dell'oracolo di Delfi. «Apparition[s] disparaissant[s] dans la

³⁰ V. Jankélévitch, *Philosophie première*, Paris, PUF, 1987, p. 164. Su questo punto cfr. J. Hansel, *Vladimir Jankélévitch. Une philosophie du charme*, Paris, Éd. Manucius, 2012, p. 36.

³¹ R. Esposito, *La filosofia del non so che: Jankélévitch, esploratore del pensiero quotidiano*, «La Repubblica», 2 ottobre 2012.

³² F. Marmande, *Le Pur bonheur, Georges Bataille*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2011, p. 76.

³³ G. Bataille, *L'Expérience intérieure* cit., p. 66.

³⁴ Ivi, p. 232, corsivo nel testo.

³⁵ Ivi, p. 231.

nuit»³⁶ o, nei termini di Barthes, veicolo di un sapere «émietté, pluralisé»³⁷. Se di rivelazione si può parlare, non è certamente una verità dogmatica ad essere annunciata, come dimostrano le ultime pagine dell'*Expérience intérieure*: «ceci, toutefois est l'instant [...] celui-ci, actuel, ni mon absence ni moi, ni la mort ni la lumière – et mon absence et moi, la mort et la lumière – un rire léger s'élève en moi comme la mer, il emplit l'absence immensément. Tout ce qui est – EST TROP»³⁸.

Paradossalmente è proprio questo carattere inatteso e ambiguo a conferire lo *charme* agli istanti:

La lueur timide et fugitive, l'instant-éclair, le silence, les signes évasifs – c'est sous cette forme que choisissent de se faire reconnaître les choses les plus importantes de la vie. Il n'est pas facile de surprendre la lueur infiniment douteuse, ni d'en comprendre le sens. Cette lueur est la lumière clignotante de l'entrevision dans laquelle le méconnu soudainement se reconnaît. Plus impalpable que le dernier soupir de Mélisande, la lueur mystérieuse ressemble à un souffle léger...³⁹.

Diametralmente opposta al *cogito* cartesiano, la filosofia che si fonda sull'«instant-éclair» non può che essere paradossale (una *paradoxologie* secondo la definizione Pierre-Michel Klein⁴⁰). Attenta alle minime «oscillazioni della coscienza», essa non si distingue per la ricerca di una verità folgorante, quanto piuttosto per la descrizione del quotidiano; non sublimazione teorica da «philosophie “universitaire”», ma tendenza ad un approccio cognitivo di tipo fenomenologico che parta dall'esperienza⁴¹. Soprattutto, tale filosofia ha in comune con gli istanti rissettiani quel che Barthes ha definito un «ébranlement du savoir» che passa attraverso «l'étonnement»⁴² e che Frédéric Worms ha chiamato una «philosophie de l'exclamation», ossia l'adesione all'idea di una realtà «qui trouve, qui sidère la connaissance»⁴³. Due termini appaiono qui fondamentali: da un lato, il verbo

³⁶ V. Jankélévitch, *Le je-ne-sais-quoi et le Presque rien*, cit., t. II, p. 166.

³⁷ R. Barthes, *Les sorties du texte*, in *Essais critiques Iv. Le Bruissement de la langue*, cit., p. 275.

³⁸ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, cit., pp. 227-228. Corsivo nel testo.

³⁹ V. Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque rien*, cit., t. II, p. 179.

⁴⁰ Cfr. l'intervista di Pierre-Michel Klein per France Culture: <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/vladimir-jankelevitch-34-le-mystere-de-la-mort>. (ultimo accesso 1-2019).

⁴¹ Cfr. P. A. Rovatti, *Le sens des mots (les oscillations de la conscience)*, «Critique» n. 500-501, Janvier-Février 1989, pp. 21-25. Come precisa ancora Rovatti, il pensiero di Jankélévitch riprende alcune questioni sollevate dalla fenomenologia husserliana ma, al tempo stesso, se ne allontana nei modi dell'esposizione del pensiero.

⁴² R. Barthes, *Les sorties du texte*, cit., p. 273.

⁴³ F. Worms, *L'émerveillement et l'indignation. Les deux exclamations de Vladimir Jankélévitch dans les moments philosophiques du XXe siècle*, in F. Schwab, *Présence de Vladimir Jankélévitch : le charme et l'occasion*, Paris, Beauchesne, 2010, pp. 103-113.

«trouer», lo stesso utilizzato da Risset per indicare l'apparizione degli istanti rivelatori («Ils trouvent la mémoire, ils révèlent [...]»⁴⁴); dall'altro, il fatto che sia la realtà a generare una conoscenza: non trascendenza, dunque, né immanenza, ma dialogo estremamente soggettivo con il mondo esterno che conduce a quanto Jankélévitch definisce un «réalisme du mystère»⁴⁵, ossia una rivelazione tutta incentrata sull'essere in vita, lontana da un aldilà cristiano. La novità del pensiero di Jankélévitch risiede proprio in un doppio rifiuto, che si ritrova in filigrana in tutta la produzione poetica di Risset – persino in quella legata a *Tel Quel* – dell'esistenza umana ridotta tanto alla presenza di un Essere che veda tutto «*sub specie aeternitatis*», quanto a un determinismo meccanicistico: in entrambi i casi, infatti, la libertà dell'uomo sarebbe negata, l'ipseità schiacciata da un destino già scritto o da una realtà autoreferenziale che si ripiega su stessa lasciando l'individuo in uno stato di «catalessi»⁴⁶. Il mistero di cui gli istanti si fanno portatori non riguarda altro che l'Io, la rivelazione appare dunque minuscola, persino difficile da enunciare: rinunciando a qualunque pretesa di sistematicità, questo tipo di gnoseologia si orienta verso il frammento diventando «l'explicitation d'un rapport au monde» piuttosto che non «l'explication de celui-ci»⁴⁷.

È proprio la presa di coscienza della propria esistenza attuata nell'istante a far sì che Jankélévitch possa definire il fatto stesso di essere in vita come un *hapax*, una «occasion à deux pattes qui va, qui vient, qui naît, se continue, et puis disparaît pour toujours»⁴⁸, ossia come una possibilità continua di vivere nella dimensione dell'istante. In questa ottica, istante e durata (o intervallo) non appaiono come poli inconciliabili, quanto piuttosto necessari l'uno all'altro: potenzialmente, l'intervallo è infatti una successione di istanti che sta all'individuo saper cogliere. Ancora più precisamente, se, come si è visto, ogni istante è diverso da quello che lo precede e da quello che lo segue («semelfattivo», come lo definisce Jankélévitch), allora anche in un'esistenza dominata da un divenire ripetitivo e senza particolari avvenimenti ogni momento si distingue qualitativamente

⁴⁴ J. Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 9.

⁴⁵ V. Jankélévitch, *Traité des vertus*, Paris, Bordas, 1949, p. 788. Su questo punto cfr. F. Worms, *L'émerveillement et l'indignation*, cit, p. 104.

⁴⁶ V. Jankélévitch, *La liberté*, in F. Schwab, *Présence de Vladimir Jankélévitch: le Charme et l'Occasion*, cit., p. 380. In questa conferenza la tematica del duplice rifiuto dell'immanenza e della trascendenza è parzialmente discussa dall'autore rispetto alla nozione di libertà. Sullo stesso argomento si veda anche E. Lisciani-Petrini, *Jankélévitch inactuel/actuel* in F. Schwab, *Présence de Vladimir Jankélévitch: le Charme et l'Occasion*, cit., pp. 175-189.

⁴⁷ F. Geroge, *Sillages. Essais philosophiques et littéraires*, Paris, Hachette, 1986, p. 68.

⁴⁸ V. Jankélévitch, *Le je-ne-sais-quoi et le Presque rien*, cit., t. I, p. 146.

dagli altri ponendosi contemporaneamente come «inouï et inédit»⁴⁹. È così che la celebre frase del filosofo rivolta ai suoi lettori prende pienamente senso: «Ne perdez pas votre chance unique dans toute l'éternité, ne manquez pas votre unique matinée de printemps»⁵⁰.

Un termine appare in questo contesto particolarmente rivelatore della *démarche* conoscitiva dell'istante di Jankélévitch: si tratta dell'idea della *sorpresa*, dell'essere colti alla sprovvista dall'estemporanea rivelazione dell'oggetto il quale non viene interamente compreso quanto piuttosto, per l'appunto, sorpreso⁵¹. Anche in questo caso, il pensiero di Jankélévitch appare molto vicino a quello di Bataille: «l'expérience intérieure» è descritta dall'autore come uno stato che irrompe all'improvviso e a partire da contesti tendenzialmente banali. Ma l'effetto prodotto è quello di uno sconvolgimento inatteso attraverso cui, nello spazio di un momento, si passa «de l'inattention à la surprise»: «[...] cette présence intérieure que nous ne pouvons appréhender sans un sursaut de l'être entier»⁵², da cui deriva lo stretto nodo che lega, in Bataille come in Risset, l'esperienza mistica alla *chance*, al carattere al tempo stesso aleatorio e prezioso degli istanti di estasi.

Forse è proprio questo aspetto a interessare Risset nella glossa dell'episodio della Regina di Saba contenuta in *Un suspens de cristal*: è solo nell'istante che, secondo la volontà di Dio stesso, il magico passaggio del trono dal palazzo della regina a quello di Salomone può avere luogo: «Moi je te l'apporterai / avant que ton regard n'ait eu le temps / de revenir sur toi»⁵³. Come può un versetto simile, in una società «post-einsteiniana», essere dotato di senso⁵⁴? Secondo Henry Corbin, citato da Stétié, il trono può effettivamente arrivare da Salomone non perché vi sia un trasferimento dell'oggetto nello spazio, ma perché «l'istante indivisibile», «l'atomo del tempo», appunto, consente «une création nouvelle du trône» attraverso un processo che sfugge alla ragione rispondendo ad una logica *altra*⁵⁵. Come spiega Stétié, un simile prodigio può avere luogo soltanto nel tempo dell'istante, ossia in un tempo che non è né passato né futuro e che viene percepito «come un tutt'uno dalla coscienza». Non è difficile riconoscere in questa definizione una

⁴⁹ V. Jankélévitch, *Le je-ne-sais-quoi et le Presque rien*, cit., t. II, p. 94.

⁵⁰ V. Jankélévitch, *Le je-ne-sais-quoi et le Presque rien*, cit., t. I, p. 147.

⁵¹ Cfr. P. M. Klein, *Jankélévitch et le mystère de la soudaineté*, in F. Schwab, J.-M. Rouvière, (sous la direction de), *Vladimir Jankélévitch, l'empreinte du passeur*, Paris, Ed. Le Manuscrit, 2007.

⁵² G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, cit., pp. 131-132. Si rimanda all'intero capitolo per il racconto di una di queste esperienze mistiche generate nel pieno della vita quotidiana.

⁵³ Cit. in S. Stétié, *Un suspens de cristal*, cit., p. 99.

⁵⁴ Ivi, p. 99.

⁵⁵ Ivi, p. 100.

convergenza con l'istante di Gaston Bachelard, in cui l'espressione di «atome temporel» è ugualmente presente: ciò che, per il filosofo, rende l'istante riconoscibile alla coscienza è proprio il suo carattere di «imprescriptible nouveauté»⁵⁶ capace quindi di creare una spinta «verticale» all'interno di una temporalità che, in genere, è percepita come «orizzontale»⁵⁷.

Sebbene gli *instants-éclair*s di Risset sembrino in linea con le posizioni di Bachelard (istante come rottura della «trama»⁵⁸ della vita), a conclusione di *Les Instants les éclair*s la scrittrice esprime una visione molto più vicina alle teorie di Jankélévitch, su questo punto profondamente vicino a Bergson: l'istante non si oppone alla durata ma sorge proprio a partire da quest'ultima: «Question pour finir (peut-être?): d'où viennent les instants? [...] Je crois, à présent, qu'ils viennent de la durée, du trop-plein de la durée»⁵⁹. Per Bachelard, al contrario, è solo con la discontinuità che l'istante può manifestarsi, mentre la durata non costituisce un momento fecondo da cui l'istante rivelatore potrebbe sorgere all'improvviso⁶⁰; anzi, a rigore, la durata non costituisce per Bachelard qualcosa di cui la coscienza può appropriarsi, come dimostra la difficoltà di riportare alla memoria quella «sensation compliquée et factice qu'est la durée», là dove è decisamente più semplice ricordarsi di un istante ben preciso⁶¹. In sostanza, dunque, il tempo non è, come per Jankélévitch, un intervallo che gli istanti frammentano; al contrario, esso è discontinuità allo stato puro formato da una costellazione puntiforme di istanti. Prospettiva, questa, opposta a quella rissettiana: gli istanti non possono sorgere che nella durata, ma rispetto ad essa si pongono come un'interruzione o, più precisamente, come un «vide [...] bienfaisant»⁶² che consente di accedere a una dimensione temporale diversa, a una sospensione – seppure infinitesimale – dell'inevitabile divenire.

È proprio per questo che, tanto Jankélévitch quanto Risset sembrano accettare la possibilità di sperimentare momenti come quelli descritti sino ad ora anche senza che

⁵⁶ G. Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, Paris, Gonthier, 1971 [1932], p. 27.

⁵⁷ Ivi, p. 104. L'«instant vertical» di Bachelard è nominato proprio da Stétié per rendere conto del passaggio sovranaturale del trono da un regno all'altro. Cfr. S. Stétié, *Un suspens de cristal*, cit., p. 100.

⁵⁸ J. Risset, *Les instants les éclair*s, cit., p. 69.

⁵⁹ Ivi, p. 176.

⁶⁰ Come ricorda Frédéric Worms, lo stesso Jankélévitch si allontanò, almeno in parte, dal concetto assai ristretto di «durata» in Bergson; ciò nonostante, anche nella trattazione dell'istante, esso appare sempre presente e connesso all'istante. Cfr. F. Worms, *La rupture de Bachelard avec Bergson comme point d'unité de la philosophie du xx^e siècle en France*, in *Bachelard et Bergson. Continuité et discontinuité ?* Paris, Presses Universitaires de France, 2008, pp. 39-52.

⁶¹ G. Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, cit., p. 35 e p. 38.

⁶² J. Risset, *Les instants les éclair*s, cit. p. 147.

avvenimenti particolari abbiano luogo, ossia all'interno di un'esistenza ordinaria. Nonostante l'*avventura* jankélévitchiana si caratterizzi per un'attenzione a una temporalità sempre nell'atto di farsi e, quindi, slegata dal presente e proiettata in un futuro dalle suggestive possibilità, il filosofo ammette l'eventualità dell'accettazione del «divenire» sotto forma di un continuo meravigliarsi dell'esistenza. In altre parole, si tratta di concepire l'avventura come lo spazio che separa la nascita dalla morte, uno spazio in cui sorprendersi del succedersi dei giorni, di accogliere «la nouvelle saison de l'année comme un don auquel [on] n'avait pas le droit»⁶³. Per tentare di ovviare a un divenire paradossalmente percepito come troppo lento che conduce però, inevitabilmente, verso la morte, Jankélévitch sottolinea l'importanza di «devenir instant soi-même pour comprendre l'efficacité de l'instant»⁶⁴. L'angoscia della morte dovrebbe trasformarsi, così, in una gioia data dall'accesso a una visione (seppur ridottissima) del nostro «mystère métémpirique»⁶⁵. Risset fa eco a questa riflessione, arrivando alla conclusione che, nell'arco di un'esistenza, non esistono momenti del tutto insignificanti: viceversa, ogni minima unità temporale porta con sé «une trace, une odeur de foudre et d'or»⁶⁶ che l'individuo può tentare di cogliere.

3.2. *Myein*: l'istante mistico del silenzio

Se, come si è visto, l'istante appare strettamente connesso a una riflessione ontologica (legata al tempo) e gnoseologica (legata alla rivelazione estemporanea), più sorprendente è l'applicazione che Jankélévitch fa di questo concetto alla sfera estetica, applicazione a cui il «manifesto dell'istante» di Risset rinvia da vicino. Per l'autrice, infatti, la scrittura letteraria appare il luogo in cui l'istante si mostra con maggiore intensità: riprendendo alla lettera i titoli jankélévitchiani, Risset non esita ad affermare che sono la «musica e la poesia» ad essere maggiormente in grado di cogliere il «“non-so-che e il quasi-niente”» che caratterizzano l'istante, posizione questa che il filosofo aveva articolato a più riprese.

La musica, come l'istante, si sviluppa infatti nel tempo e, come è noto, appare ad esso strettamente connessa. Ciascuno può fare esperienza della musica ma definirla, o persino

⁶³ V. Jankélévitch, *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux*, cit., p. 55.

⁶⁴ Ivi, p. 90.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ J. Risset, *Les instants les éclairs*, cit., p. 46.

parlarne, appare, come per la nozione di tempo, estremamente difficile. È in questo senso che per Jankélévitch essa è un'ulteriore manifestazione dell'*ineffable* o, per riprendere il titolo del volume dedicato a Debussy, un «mistero» al pari di quello del tempo⁶⁷. Da qui deriva un nodo cruciale dell'estetica jankélévitchiana, ossia il rifiuto di ogni tentativo di subordinazione della musica alla parola, la negazione di una qualunque intenzionalità significante all'interno dell'espressione musicale. In altre parole, per Jankélévitch la musica non è mai chiamata a dire qualcosa che le parole potrebbero spiegare in maniera più chiara, essa veicola invece quel *je-ne-sais-quoi* scaturito dal *presque rien* che, come si è visto, informa tutto il pensiero del filosofo. Il punto di tangenza con le argomentazioni di Risset esposte nell'*Atomo del tempo* pone tale riflessione su un ulteriore livello: in questo rifiuto di riduzione al significato, la musica è simile alla poesia, la quale non è certamente pensabile come esposizione “confusa” o “oscura” di ciò che la prosa potrebbe più chiaramente enunciare. Entrambe sono chiamate non a *dimostrare* ma a *mostrare* la cosa (l'istante stesso) nel momento in cui essa avviene⁶⁸. La musica, spiega Jankélévitch, (ma lo stesso potrebbe dirsi della poesia) «signifie donc quelque chose en général sans jamais rien vouloir dire en particulier»⁶⁹. Rifiutando ogni tipo di «comunicazione discorsiva», essa stabilisce invece un rapporto «d'hypnotiseur à hypnotisé» che rifugge dallo scambio dialogico (il quale, in fondo, altro non è che il valore di scambio marxista nella concezione del linguaggio di *Tel Quel*). Non limitandosi all'espressione di un significato, la musica e la poesia sono invece in grado di rivelare «le sens du sens en le soustrayant»⁷⁰ poiché rendono il senso effimero, *ineffable*, lontano dalle preoccupazioni utilitaristiche. Ancora più precisamente, la musica e la poesia sono, per antonomasia, inutili e prive di scopo, interamente collocabili nello spazio batailleano della *dépense*. Per Jankélévitch, esse abitano una categoria che è, al tempo stesso, quella del gioco (del dispendio improduttivo) e quella della serietà (lontanissima da tutto ciò che può essere definito come “frivolo”), una categoria definibile come «un *autre sérieux*» in cui persino il principio di contraddizione viene meno rendendo così infinite le possibili

⁶⁷ V. Jankélévitch, *De la musique au silence. Debussy et le mystère de l'instant avec 46 exemples musicaux*, Paris, Plon, 1976

⁶⁸ Su questo punto si veda l'intervista per France Culture di Adèle Van Reeth a Philippe Grosos sul rapporto tra le nozioni di “musica” e di “ineffabile” nel pensiero di Jankélévitch: <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/vladimir-jankelevitch-24-la-musique-et-l-ineffable> (ultimo accesso 10-2018)

⁶⁹ V. Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, Paris, A. Colin, 1961, p. 75.

⁷⁰ Ivi, p. 63.

interpretazioni di una poesia o di un brano⁷¹. Se la parzialità di Jankélévitch in ambito musicale è stata spesso notata, sarà qui significativo precisare che essa incontra perfettamente i gusti di Risset, in particolare per quanto riguarda la produzione di un Ravel o di Erik Satie i quali «rejetant toute transposition idéaliste de la matière sonore, entendent en restituer l'effectivité pure»⁷². Sorprendentemente, questa definizione sembra applicarsi molto bene anche alla poesia amata da Risset, nonché, ancora più importante, proprio a quella di sua produzione: vicina alla concretezza dell'esperienza quotidiana che interessa l'Io, una scrittura così intesa si distacca dal linguaggio nella sua funzione referenziale in cui è richiesta massima chiarezza e limitazione dell'ambiguità: viceversa, la musica, così come la poesia, sono «nécessairement équivoque[s]» e, al tempo stesso, «tautégoriche» poiché non rinviano ad altro che a loro stesse⁷³. «De même que la poésie se refuse à choisir entre sens littéral et sens transfiguré, entre l'esprit et la lettre, [...] la musique dans toute sa pureté [...] se tient "sur le seuil" [...] à l'endroit où se fondent le spirituel et le physique, que toute la tradition cartésienne tend à séparer nettement grâce à l'évidence de la pensée claire et distincte»⁷⁴.

Da qui deriva lo *charme* peculiare alla poesia e alla musica, là dove questo termine deve essere inteso nel suo senso etimologico di «incantamento», di «formula magica», il «canto delle sirene» della mitologia. È interessante notare come sia proprio questa nozione a porsi come vero *trait d'union* fra Jankélévitch, Nietzsche e Proust: abbandonarsi al canto delle sirene non è più debolezza che allontana dalla giusta rotta ma tentativo di esplorare territori nuovi che oltrepassino i limiti del pensiero razionale. È quanto afferma Nietzsche mentre spiega l'equivoco secolare di una tradizione che associa la musica a una dimensione illusoria, persino ingannevole: «ein ächter Philosoph hörte

⁷¹ Ivi, p. 86.

⁷² J.-L. Lieval, *L'île heureuse*, «Critique» n. 500-501, Janvier-Février 1989, p. 39. Sull'orientamento delle passioni musicali di Jankélévitch cfr. L.-A. Revah, *Sur la partialité en musique*, «Critique» n. 500-501, Janvier-Février 1989, pp. 57-70. Sull'interesse di Risset per Satie cfr. *Musiche della vita*, cit., puntata del 3 Aprile 2011 e *Quell'incoscienza di Satie* in «Dramma», LVII, n. 4, giugno 1981, p. 66.

⁷³ Questa è la definizione utilizzata da J. Lacoste in *La musique et la plénitude exaltante de l'être*, «Critique» n. 500-501, Janvier-Février 1989, p. 86. Va comunque precisato che, in Jankélévitch, la dimensione tautegerica della musica implica, almeno in teoria, il rifiuto della possibilità di un'analisi estetica di quest'ultima, ovvero di una sua riduzione in linguaggio. Non lontano da certe posizioni contemporanee, Jankélévitch è convinto che, nell'approccio di un'opera musicale o poetica, l'importanza dell'apparato storiografico (il genotesto per dirla con Kristeva) debba essere notevolmente ridotta. Questa questione, che si allontana dai propositi della presente analisi, è ampiamente dibattuta in J.-P. Bartoli, *Vladimir Jankélévitch et la musicologie d'aujourd'hui*, in F. Schwab, (sous la direction de), *Présence de Vladimir Jankélévitch : le Charme et l'Occasion*, cit., pp. 73- 85, dove, peraltro, l'autore mostra che una certa tendenza all'analisi musicologica è invece presente nel filosofo.

⁷⁴ J. Lacoste in *La musique et la plénitude exaltante de l'être*, cit., p. 89-90.

das Leben nicht mehr, insofern Leben Musik ist, er leugnete die Musik des Lebens, — es ist ein alter Philosophen-Aberglaube, dass alle Musik Sirenen-Musik ist»⁷⁵; affermazione a cui Risset associa una nota del *Carnet de 1908* di Proust: «il est dans le bois, des / instruments. Acoustique. / Appel de ces sirènes»⁷⁶. Il motivo del canto ritorna anche in Jankélévitch, il quale constata con ironia che «l’homme parvenu à l’âge de raison [...] ne veut plus céder à l’enchantement c’est-à-dire aller là où les chants l’induisent»⁷⁷.

Abbandonarsi allo *charme*, al canto delle sirene, sembra dunque appannaggio dell’*infans* ancora privo di linguaggio o, più in generale, di coloro che ammettono la possibilità di un linguaggio diverso dal *logos*, di una parola che deve necessariamente significare qualcosa. Viceversa, nel rimandare unicamente a loro stesse, musica e poesia appaiono in grado di accogliere la manifestazione del *je-ne-sais-quoi* nell’istante della sua apparizione: si tratta di una mistica interamente fondata sulla sorpresa di una rivelazione che, subito, lascia il posto all’impossibilità di essere interamente afferrata (cfr. 3.1). Sorpresa che, dunque, genera pienezza ma che, al tempo stesso, prende forma nel silenzio: proprio perché opposte al *logos*, a un linguaggio improntato unicamente sulla ricerca di un senso, per Jankélévitch, la musica e la poesia abitano lo spazio dell’assenza del suono, del suono inteso come rumore, chiacchiericcio, parola vuota.

La musique est le silence des paroles; tout comme la poésie est le silence de la prose. La musique, présence sonore, remplit le silence, et pourtant la musique est elle-même une manière de silence: il y a donc un silence relatif qui consiste à changer de bruits, à passer du vacarme informe et fortuit à l’ordre sonore [...] il faut faire de la musique pour obtenir le silence. La musique, qui fait elle-même tant de bruit, est le silence de tous les autres bruits, car lorsqu’elle élève la voix, elle prétend être seule, occuper seule l’espace vibrant⁷⁸.

È proprio in questa esaltazione del silenzio come opposto al linguaggio discorsivo che Jankélévitch incontra nuovamente il pensiero del Bataille di *L’Expérience intérieure*, per il quale l’assenza di parola diventa condizione necessaria al fine di accedere all’estasi di tipo mistico: «Et je sais qu’il suffit de briser le discours en moi, dès lors l’extase est là,

⁷⁵ F. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, in *Nietzsche Werke*, Fünfte Abteilung, Zweiter Band, Kritische Gesamtausgabe, Herausgaben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1973, pp. 305-306. Trad. it: «un filosofo genuino non udiva più la vita nella misura in cui essa è musica, negava la musica della vita; una vecchia superstizione dei filosofi vuole infatti che tutta la musica sia musica di sirene».

⁷⁶ M. Proust, *Carnet de 1908*, cit. p. 125.

⁷⁷ Cfr. V. Jankélévitch, *La Musique et l’ineffable*, cit., p. 8.

⁷⁸ Ivi, p. 172.

dont seul m'éloigne le discours, l'extase que la pensée discursive trahit [...]»⁷⁹. Il termine «discorso», proprio come in Jankélévitch, assume dunque una connotazione estremamente negativa. Ancora una volta, il suo opposto è il silenzio: «*La communication profonde veut le silence*» poiché esso presuppone la rottura dell'ordine, l'uscita dalla sfera dell'utile; in una parola: la *dépense*⁸⁰ o, nei termini di *L'Expérience intérieure*, l'assenza di «progetto». Non a caso, nei termini di Michelle Richman, il silenzio assume per Bataille un carattere scandaloso: «the extreme silence exacts the sacrifice of language identified with reason» e implica l'instaurarsi di un sistema diverso da quello che regola la società civile e incarnato nelle silenziose figure acefale simboleggianti il rifiuto di sottomettersi al «*telos of modernity*»⁸¹.

Questi momenti estatici non possono avere luogo se non nell'istante, ossia in un tempo presente in cui ogni preoccupazione per il futuro è esclusa:

l'expérience intérieure est le contraire de l'action. [...] L'"action" est tout entière dans la dépendance du projet. Et, ce qui est lourd, la pensée discursive est elle-même engagée dans le mode d'existence du projet. [...] Le projet [...], c'est une façon d'être dans le temps paradoxal : *c'est la remise de l'existence à plus tard*⁸².

Il progetto, l'essere volti al futuro, lo scambio discorsivo sono dunque, per Bataille, tre modalità dell'esistenza incompatibili con la ricerca dell'estasi così come con l'auspicio di un'esistenza libera. Proprio per questo, nell'*Expérience intérieure*, all'istante viene attribuito lo stesso carattere di sovranità riservato a tutto ciò che non appare asservito ad un fine (la poesia, l'erotismo, il riso, il sacrificio...): «*Dans la plénitude du ravissement, lorsque rien ne comptait que l'instant même, j'échappais aux règles communes. [...] dans l'élan, l'extase – où la liberté de l'instant – se dérobe à l'utilité possible [...]*»⁸³.

L'istante mistico descritto da Jankélévitch, Bataille e Risset può allora essere compreso come strettamente connesso al senso filologico del verbo *myein* che significa “chiudere le labbra”, “tacere”. La poesia e la musica, allontanandosi radicalmente dal linguaggio inteso come atto perlocutorio, ne fanno emergere l'essenza riconducendolo a un silenzio che, però, è tutt'altro che vuoto: «J'ai reconnu chez un certain nombre de

⁷⁹ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, cit., p. 73.

⁸⁰ Ivi, p. 109. Corsivo nel testo.

⁸¹ M. Richman, *Bataille's Prehistoric Turn: The Case for Heterology*, «Theory, Culture & Society» vol. 35, n. 4–5, September 2018, p. 163.

⁸² G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, cit., p. 59. Corsivo nel testo.

⁸³ Ivi, p. 228. Corsivo nel testo.

poètes» spiega Risset «chez beaucoup de poètes, en définitive – ce même type d’expérience, type d’écriture paradoxale du *silence*, justement, parce que c’est ce qui est en dehors de la parole, de l’événement, du flux, de la durée, qui demande véritablement à être saisi, à être décrit, à être écrit»⁸⁴. L’istante, appunto. Quello poetico, così come quello musicale: entrambi rinviando «aux choses premières» e non sono momenti «muti» ma, per l’appunto, carichi di un silenzio che, per sottrazione, riempie la coscienza. «Si le silence est autant chargé de significations c’est bien-sûr parce qu’il est lui-même une violence»: violenza fatta al linguaggio comunemente inteso, rottura del dialogo alla base del rapporto con l’altro, ma anche violenza sull’Io lasciato in balia di uno spazio libero dai suoni che creano una rassicurante distrazione. Il silenzio appare così in grado di svelare una nuova parola, «un langage de doute, d’inquiétude en quête de vérité»⁸⁵ che va di pari passo con quel pensiero simile a una «lumièrè évanouissante» evocato in precedenza (cfr. 3.1).

Come l’istante, il silenzio segna un’interruzione, una sospensione della durata ma anche, secondo Jankélévitch, una «fracture de la pensée» che però, paradossalmente, appare in grado di generare il pensiero stesso, quello profondo, liberato nella contingenza dell’intuizione di ascendenza bergsoniana⁸⁶. Per questo, nei termini di Bataille, esso diviene «attitude imaginaire et la plus “littéraire” de toutes»⁸⁷.

Attraverso un’analogia associazione concettuale, Stétié crea una catena sinonimica che include il silenzio (quello che, nel Corano, rappresenta la risposta di Maria all’annuncio di Dio⁸⁸), la poesia e la densità assoluta di significato: l’assenza di parola, in questo caso, possiede un valore «matriciel» e dunque germinativo, riconducibile al momento che precede l’atto creativo⁸⁹. Sorprendentemente, si tratta di una posizione nient’affatto estranea allo stesso Bataille: «...des mots ! qui sans répit m’épuisent [...] J’en veux trouver qui réintroduisent – en un point – le souverain silence qu’interrompt le langage articulé»⁹⁰. «Dire il silenzio» equivaleva per Bataille, come notato da Paolo Tamassia, a

⁸⁴ J. Stout, *L’Énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes françaises*, cit., p. 260.

⁸⁵ Entrambe le citazioni sono tratte da J.-J. Lubrina, il quale ha raccolto e pubblicato gli appunti presi durante i corsi di Jankélévitch alla Sorbonne. Cfr. *Vladimir Jankélévitch. Les dernières traces du maître*, Paris, Editions Josette Lyon, 1999, p. 181.

⁸⁶ V. Jankélévitch, *Entretien avec Robert Hebrard*, «L’Arc», n. 75, 1979, p. 10. Per la nozione di “intuizione” cfr. *supra*, 3. 1.

⁸⁷ G. Bataille, *L’Expérience intérieure*, cit, pp. 80-81.

⁸⁸ L’annunciazione a Maria è riportata nella sūra 3 (vv. 42-47) e nella sūra 19 (vv. 16-22). Al silenzio di Maria nel Corano si oppone il «fiat» del Vangelo di Luca (1, 38).

⁸⁹ S. Stétié, *Un suspens de cristal*, cit, p. 73.

⁹⁰ G. Bataille, *L’Expérience intérieure*, cit, p. 210.

ricercare «l'assenza, la perdita di senso: [a] trovare una scrittura in cui il silenzio divenisse parola per esprimere il non-senso»⁹¹. Solo così la parola, liberata dalle convenzioni del linguaggio, permette a Bataille di identificare la poesia come espressione dell'impossibile (cfr. 3.8).

Come precisa Jankélévitch, il quale si rivela molto vicino a questa mistica del silenzio come luogo privilegiato della creazione poetica, «le silence est créateur, [...] c'est au fond de notre intériorité silencieuse que naissent les vibrations de la découverte»⁹². Il silenzio svela dunque l'essenziale portandolo alla luce in maniera insolita e attraverso un'interruzione del flusso della vita. Mediante una logica *altra*, mistica, per l'appunto, il silenzio dà luogo a «un fragment d'intensité» che svanisce nello spazio di un istante⁹³.

Da qui, la difficoltà, evocata a più riprese in Risset, di trasporre gli istanti in parola senza che vi sia una perdita: «On ne peut pas dire les instants» scrive l'autrice proprio in *Les instants les éclairs* «parce qu'il n'y a pas dans cet éclairage une rupture temporelle, au contraire une légère, très légère, très profonde dilatation de la durée» dovuta proprio al tentativo di ricomporre la sensazione epifanica dell'istante⁹⁴. Eppure, tanto in Risset quanto in Jankélévitch, questa impossibilità di afferrare l'istante non impedisce che esso diventi materia di scrittura, l'oggetto che l'arte dovrebbe tentare di esprimere. Anzi, per il filosofo, è proprio l'artista a possedere il più giusto atteggiamento nei confronti del divenire poiché egli

n'attend pas que l'Être devienne l'Avoir-été pour en sentir le charme navrant et l'attrait magique [...] il est le passéiste du présent»⁹⁵. In altre parole, «c'est parce que le mystère du je-ne-sais-quoi est avant tout une efficacité que son apparition chez l'artiste a toujours le caractère irrationnel d'une création, que l'intellection de cette création chez l'interprète ou l'auditeur a toujours le caractère drastique d'une récréation»⁹⁶.

⁹¹ P. Tamassia, *Al di là della dialettica: politica e letteratura* in J. Risset (a cura di), *Bataille-Sartre, un dialogo incompiuto*, Roma, Artemide, 2002, p. 42.

⁹² Cit. in J.-J. Lubrina, *Vladimir Jankélévitch. Les dernières traces du maître*, cit., p. 183. Se Jankélévitch parla di vibrazioni è soprattutto perché, secondo la formulazione di Bergson, è proprio nel silenzio più assoluto, anche in quello artificiale creato dall'insonorizzazione di una stanza o dai tappi per le orecchie, che i battiti del cuore si sentono in maniera più nitida. Su questo punto cfr. J.-J. Lubrina, *Vladimir Jankélévitch. Les dernières traces du maître*, cit., p. 199.

⁹³ Cit. in *ivi*, p. 204.

⁹⁴ J. Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 147.

⁹⁵ *Ivi*, p. 230.

⁹⁶ V. Jankélévitch, *Le je-ne-sais-quoi et le Presque rien*, cit., t. I, p. 96.

Il termine «récreation» non va qui inteso platonicamente come trasposizione della materia dell'iperuranio, quanto piuttosto come «cet impalpable élément différentiel, ce presque-rien pneumatique, ce je-ne-sais-quoi infinitésimal [qui] est encore plus subtil lorsqu'il différencie entre eux non pas une œuvre d'art et un morceau d'éloquence, mais deux œuvres “presque” indiscernables»⁹⁷.

In questo senso, gli autori citati da Jankélévitch come miglior esempio di una «clairvoyance microscopique», capace di tradurre in parole i movimenti impercettibili della durata, sono sorprendentemente vicini agli scrittori più amati da Risset: Proust e Joyce, ai quali si aggiunge Gontcharov, che invece la scrittrice non sembra conoscere⁹⁸. Se il tentativo di racchiudere gli istanti all'interno del «muro del linguaggio» appare, a conti fatti, come un tradimento, la parola può almeno tradirli mentre li «interroga» e li «prolunga»⁹⁹. O, come spiega Jankélévitch parlando di Bergson, il segno, lontano dall'imitare la cosa, «la joue», creando un rapporto di volta in volta inedito con il referente¹⁰⁰.

Da qui, l'interrogativo fondamentale che si pone come *leitmotiv* dell'ultima produzione rissettiana: «dire ce qui importe. Comment y parvenir? Peut-on y parvenir?». Domanda a cui la scrittrice risponde, non a caso, proprio con una frase del *Carnet II* di Proust: «“Pas possibilité de dire choses intéressantes, car ce qui est intéressant c'est ce que fait l'ouvrier du souterrain qui arrange l'électricité pendant qu'on parle. Et on ne peut entendre celui-là qu'en se taisant”»¹⁰¹. Ma questo silenzio, continua l'autrice, altro non significa che parlare diversamente, cercare un linguaggio che permetta di entrare all'interno della «cave silencieuse» per una via diversa rispetto a quella prevista. Significa, ancora, che quanto di più interessante si può scrivere si svela durante l'atto stesso della scrittura e che esso è sempre «davanti», forse addirittura fuori portata¹⁰². Due vie appaiono allora possibili: descrivere tutto quel che accade, oppure insistere su un unico momento, sull'istante che, da solo, è in grado di dar conto di un'intera esistenza e il cui tentativo di deciframento non ha mai fine.

⁹⁷ Ivi, p. 90. Sulla nozione d'arte di Jankélévitch come opposizione alle teorie platoniche si veda E. Lisciani-Petrini, *Philosopher 'depuis' la musique*, in E. Lisciani-Petrini, (sous la direction de), *En dialogue avec Vladimir Jankélévitch*, Paris, J. Vrin- Milano, Mimesis, 2009, pp. 321-333.

⁹⁸ Salvo scoperte successive, non vi è traccia di Gontcharov nella biblioteca di Jacqueline Risset.

⁹⁹ J. Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 30.

¹⁰⁰ Cfr. G. Cahen, *L'ironie ou l'art de la pointe*, «Lignes» n. 28, mai 1996, p. 14.

¹⁰¹ J. Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 54.

¹⁰² Ivi, pp. 54-55.

«Que faire?» si domanda allora l'autrice «Ce qu'on veut dans chaque phrase»¹⁰³. Se l'opera d'arte è chiamata a tradurre l'*insaisissable*, essa non può servirsi che di una parola «balbuziente»¹⁰⁴ o, in termini batailleani, di un linguaggio «zoppicante»¹⁰⁵ che procede, come si vedrà nei due capitoli successivi, dalla memoria e dal sogno per via metonimica, essenzialmente proustiana.

3.3. Gli istanti del ricordo: l'«arrière-pays»

Nella riflessione jankélévitchiana sull'istante un aspetto importante è rivestito dal ruolo occupato dalla memoria nella definizione del rapporto tra l'individuo e il tempo della durata. Probabilmente, è proprio qui che il debito del filosofo nei confronti di Bergson si fa più evidente: prendendo ad emblema, per l'appunto, la *madeleine* proustiana, Jankélévitch individua nel ricordo involontario scaturito da un avvenimento banale, infinitamente piccolo, il centro della memoria stessa e la chiave per evocare un'esistenza intera:

Les réminiscences sont d'autant plus envoûtantes qu'elles surgissent à l'occasion d'un passé plus banal et plus quelconque [...] Humble souvenir sans rien de remarquable, pauvre passé que chacun peut se remémorer et qui pourtant a le pouvoir inexplicable d'évoquer un vécu infiniment précieux [...] Plus la souvenance est banale, plus caractéristique la paradoxologie de la réminiscence qui évoque tout un passé à partir de ce Presque-rien¹⁰⁶.

Il meccanismo che sottende l'intera *Recherche* è qui chiaramente convocato come ulteriore manifestazione dell'istante in grado di generare una *entrevision*, la quale, in questo caso, si apre sul passato.

Esiste tuttavia in Risset una sfumatura sulla quale Jankélévitch non sembra aver insistito, ossia quella della memoria dell'infanzia come istante privilegiato del ricordo. Si potrebbe anzi riassumere il pensiero del filosofo su questo aspetto come estremamente lontano da quello della scrittrice: aderendo a un'importante tradizione filosofico-

¹⁰³ Ivi, p. 170.

¹⁰⁴ Questo concetto ritorna in moltissimi punti dell'opera di Jankélévitch ma è approfonditamente discusso in B. Berlowitz e V. Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*, cit. pp. 53-58.

¹⁰⁵ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, cit., p. 231, *ad notam*.

¹⁰⁶ B. Berlowitz, V. Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*, cit., p. 64. Si noti che anche questa concezione del passato è completamente opposta a quella di Bachelard, il quale nega «la persistance réelle du passé» affermando che esso è «mort tout entier quand l'instant nouveau affirmait le réel». Cfr. G. Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, cit., p. 59.

teologica, Jankélévitch sembra vedere nell'esistenza del bambino una promessa di infelicità costellata dalla minaccia dell'inevitabile entrata nel mondo degli adulti, segnata dalla perdita d'innocenza¹⁰⁷. Non così per Risset: l'infanzia è certamente evocata, e in maniera sempre più massiccia nelle ultime opere, senza che però ad essa sia associato un qualunque *status* morale. Piuttosto, i ricordi, così come gli *instants-éclair*s di cui essi sono una delle manifestazioni, sembrano contribuire al processo di conoscenza del sé ed essere dunque al riparo da un senso di nostalgia o di rimorso per il tempo passato.

Per avere una prima idea dell'importanza accordata alla memoria infantile dall'autrice basta ricordare quanto la stessa Risset scrive a proposito di Proust quando, prendendo in prestito la nozione di *arrière-pays* di Bonnefoy, ipotizza che l'infanzia sia fonte privilegiata di momenti dal carattere quasi irreali che la memoria adulta conserva sotto forma di immaginario dal carattere meraviglioso in grado di agire anche sulle percezioni più banali. In questa ottica, la poesia stessa diventa per l'autrice «nostalgie de l'expérience originelle – expérience d'enfance», ricerca di quella capacità di attingere alla «réserve de merveilleux» che gli anni dell'infanzia hanno nutrito e ricerca della stessa sensazione di commistione tra mondo reale e immaginario¹⁰⁸.

Non sorprende, dunque, che ricordi di scene infantili popolino l'ultima produzione poetica della scrittrice al punto che in *Les instants les éclair*s non si fa mistero del fatto che questo tema costituisca un'ossessione, se non il motivo propulsore della scrittura stessa. Se è agli istanti che la scrittura deve rivolgersi, occorre «s'adresser aux premiers, ceux de l'enfance. C'est d'elle qu'arrivent les images suspendues, détachées, lumineuses, celle qui font saisir la logique de la foudre»¹⁰⁹. Nell'individuare nell'infanzia la manifestazione di questo «istante privilegiato» due fattori appaiono determinanti. Il primo è rintracciabile, lo si è visto, nel fatto che i ricordi infantili siano dominati da una componente meravigliosa attraverso cui, come scrive ancora Bonnefoy, «choses ou personnes ont pouvoir encore de se montrer comme un tout, inentamé par la façon adulte de déchiffrer le monde et d'y vivre»¹¹⁰. Tuttavia, esiste un'altra profonda connessione tra l'istante e l'infanzia: come è stato suggerito da Martin Rueff, le formulazioni di Risset

¹⁰⁷ Su questo punto si veda, in particolare, B. Berlowitz, V. Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*, cit., pp. 89-96.

¹⁰⁸ J. Risset, *Une certaine joie. Essai sur Proust*, cit. p. 82. Si veda anche Y. Bonnefoy, *L'Arrière-pays*, Paris, Gallimard, 2005 [1972].

¹⁰⁹ J. Risset, *Les Instants les éclair*s, cit., p. 9.

¹¹⁰ Y. Bonnefoy, *Le Paradoxe du traducteur*, cit., p. 13.

appaiono molto vicine a quelle di Aristotele, che definisce l'istante «le présent devenu intense comme une limite s'évanouissant, c'est l'insistance dans ce qui se désiste» o, come glossa Rueff, la manifestazione dell'«angoisse des enfants devenus grands»¹¹¹. Il ricordo diviene quindi strumento per superare il terrore del divenire, l'angoscia legata al pensiero della morte.

In tal senso, l'influenza proustiana, altro grande pilastro di quel «manifesto dell'istante» evocato in apertura, appare qui convocata nella sua interezza. La memoria, come scrive Georges Poulet a proposito di Proust, riveste un ruolo paragonabile a quello della grazia nella teologia cristiana: dono quasi inspiegabile, essa possiede una fisionomia salvifica in grado di mostrare un nuovo Io costituito dalla molteplicità degli eventi attraversati. Prospettiva, questa, condivisa da Jean-Yves Tadié che definisce gli istanti del ricordo come «extases de mémoire»¹¹². Da qui, il carattere involontario e di «istante privilegiato»¹¹³ del ricordo attraverso cui, come viene indicato in *Le Temps retrouvé*, l'individuo fa esperienza di una condizione eccezionale: quella del «temps à l'état pur»¹¹⁴. Come intuito da Bataille, questa straordinaria percezione dell'essenza del tempo in Proust è dovuta a una distinzione tra la nozione di intelligenza, fondata sulla «connaissance» e dunque rivolta verso il non-tempo del progetto (cfr. 3.2), e quella di memoria, dominio della «reconnaissance» e costituita dall'unione del tempo presente e di quello passato¹¹⁵.

Tempo allo stato puro ma anche, paradossalmente, istante fuori dal tempo, come mostra l'altra celebre frase del *Temps retrouvé* commentata da Rueff: «Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous pour la sentir, l'homme affranchi de l'ordre du temps»¹¹⁶. Tuttavia, questo paradosso, benché effettivamente presente, deve essere messo in relazione con il ruolo salvifico conferito all'istante del ricordo, il quale libera l'uomo dalla schiavitù della durata e dall'angoscia del divenire e, insieme, lo rende

¹¹¹ M. Rueff, *Un instant, s'il vous plaît*, in M. Galletti (a cura di), *Jacqueline Risset. «Une certaine joie»*, cit., p. 80.

¹¹² J.-Y. Tadié, *Marcel Proust*, t. I, Paris, Gallimard, 1996, p. 494.

¹¹³ G. Bataille, *Le sacré*, cit., p. 560. Questa espressione, coniata da Émile Dermenghen, è centrale nella riflessione batailleana sull'istante secondo quanto mostrato da L. Santone nell'articolo «*La ricerca dell'istante privilegiato*» in J. Risset (a cura di) *Bataille-Sartre. Un dialogo incompiuto*, Roma, Artemide, 2002, pp. 139-144.

¹¹⁴ M. Proust, *À la recherche du temps perdu Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1989, t. IV, p. 451.

¹¹⁵ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, cit., p. 162.

¹¹⁶ M. Proust, *À la recherche du temps perdu, Le Temps retrouvé*, cit., p. 451.

libero di potersi identificare con un altro Io rispetto a quello presente e, dunque, con un altro stadio della propria individualità¹¹⁷.

Se Bataille, commentando il passo del *Temps retrouvé*, parla di quell'aspetto illusorio della memoria che porta l'individuo a credere di aver accesso a una dimensione eterna in cui lo scorrere del tempo è assente, si comprende come per Proust, così come per Risset, l'istante del ricordo possieda proprio questa natura anfibologica: esso è, insieme, «fuori dal tempo» e «tempo allo stato puro».

Proprio per questo, come sottolineato da Martin Rueff, l'attenzione portata dalla scrittrice alla dimensione della memoria si carica di una sfumatura singolare: quella che la scrittura di Risset mette in scena è infatti una memoria evenemenziale e non, come forse ci si aspetterebbe, una memoria continua, trasposta in una scrittura lineare che, partendo dall'infanzia giunga fino all'età adulta in una sorta di *bildungsroman*. Viceversa, in linea con la nozione benjaminiana di *choc*¹¹⁸, i ricordi affiorano alla memoria attraverso una rottura generando un corto circuito percettivo che, però, rende l'istante in grado di essere colto in maniera assoluta, totalizzante¹¹⁹. E se è vero che il tema dell'infanzia non appare particolarmente presente nell'opera di Jankélévitch, una definizione che il filosofo riserva alla musica di Debussy sembra potersi applicare alla natura di questi istanti-ricordo infantili esplorati da Risset: attraverso di essi, infatti, «le passé [...] revit chez Debussy dans les bouffées soudaines et discontinues», attraverso quella che può essere indicata, per l'appunto, come una «réminiscence-éclair»¹²⁰. Al polo opposto si colloca ciò che Jankélévitch definisce, in riferimento a Liszt, «la continuité pathétique de la "Ricordanza"» e che Rueff chiama «modèl[e] continuist[e]» della memoria; fenomeno, questo, estraneo alla scrittura rissettiana.

È in tale ottica che va letto il riferimento alle «epifanie» proustiane contenuto nell'*Atomo del tempo*: quel che Risset accoglie della memoria evocata dal narratore della

¹¹⁷ Su questo punto si veda ancora G. Poulet, *Études sur le temps humain*, t. I, Paris, Plon, 1952, p. 426. Poulet, d'altronde, non fa mistero del fatto che la concezione della memoria proustiana sia incompatibile con l'idea del tempo della durata bergsoniana. Pur non potendo entrare nel merito di questa discussione, non è secondario ricordare che, come si è visto in 3.1, Jankélévitch modifica leggermente la nozione di tempo bergsoniana introducendo, per l'appunto, l'idea di istante come momento che, pur sorgendo dalla durata, si distingue qualitativamente da essa. È lecito dunque chiedersi se il meccanismo del ricordo in Proust non possa essere maggiormente compatibile con il modello di Jankélévitch che non quello bergsoniano.

¹¹⁸ W. Benjamin, *A propos de quelques motifs baudelairiens*, in *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1991, Bd.1, p. 1188.

¹¹⁹ M. Rueff, *Un instant s'il vous plaît*, cit., p. 84.

¹²⁰ V. Jankélévitch, *De la musique au silence. Debussy et le mystère de l'instant avec 46 exemples musicaux*, cit., pp. 275-276.

Recherche è il suo carattere improvviso, imprevedibile e, al tempo stesso, quasi inafferrabile. Non è secondario, in questo contesto, osservare che il termine «éclair» riferito alla memoria ricorre anche nell'analisi che Georges Poulet dedica a Proust nell'ambito del suo monumentale studio sul concetto di tempo in letteratura:

la pensée remonte, mais en un éclair, d'un maintenant à un plus tôt [...]. Le roman réalisé dans la Recherche est celui d'un être qui [...] se trouve amené par l'intercession de sa mémoire à faire des incursions intermittentes dans un passé qui, par l'élan qu'il a vers le futur, nourrit véritablement de sa vitalité particulière, le caractère toujours ouvert, libre et inventif du moment de la vie où l'on se souvient¹²¹.

Lontani da ogni tentazione di ricostruzione storica a posteriori, Proust e Risset condividono un simile processo narrativo che consiste nella giustapposizione di ricordi che, pur sorgendo dal tempo della durata, di fatto la interrompono stabilendo una sorta di corto circuito: l'oggetto del ricordo è infatti vissuto due volte, la prima nel passato e la seconda nell'istante presente che lo riporta alla luce.

In questo contesto, in cui il ricordo assume un'importanza centrale, il riferimento rissetiano al Nietzsche della seconda delle *Unzeitgemässe Betrachtungen*, quella intitolata, per l'appunto, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, potrebbe apparire paradossale. Certamente, se nell'*Atomo del tempo*, Risset parla della «facoltà di sentire in maniera non storica»¹²² è chiaro che il bersaglio della scrittrice non è lo stesso del filosofo. Quando, nel 1874, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* viene pubblicato a breve distanza dall'invettiva contro David Strauss¹²³, Nietzsche intende scagliarsi contro una tradizione di pensiero che, sotto il termine di storicismo, racchiude in realtà correnti molto diverse identificabili di volta in volta con «il pessimismo, collo scetticismo, coll'intellettualismo, coll'antinaturalismo, col razionalismo gnoseologico»¹²⁴.

Insistendo sulla risorsa dell'«oblio» (*Vergessen*) – congenita per l'animale, accessibile al bambino nei primi anni di vita ma difficilmente raggiungibile per l'uomo – Nietzsche sembra vedervi la sola possibilità di godere della permanenza in vita: come un gregge al pascolo, l'uomo dovrebbe dimenticare passato e futuro per entrare a pieno nella

¹²¹ G. Poulet, *Mesure de l'instant. Études sur le temps humain*, t. IV, Paris, Plon, 1968, pp. 331-332.

¹²² J. Risset, *L'atomo del tempo*, cit., p. 27.

¹²³ F. Nietzsche, *David Strauss. Der der Bekenner und der Schriftsteller*, in *Nietzsche Werke*, cit. Dritte Abteilung, Erster Band, pp. 153-238.

¹²⁴ S. Moravia, *Introduzione a Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, in F. Nietzsche, *Considerazioni inattuali*, trad. it. a cura di F. Masini, Roma, Newton Compton, 1993, p. 92.

dimensione dell'istante. «Unhistorisch [...] empfinden»¹²⁵ non significa, tuttavia, cancellare ogni possibilità di ricordare: viceversa, ad essere esaltata è la capacità di distinguere il giusto momento di dimenticare: «man eben so gut zur rechten Zeit zu vergessen weiss, als man sich zur rechten Zeit erinnert»¹²⁶. Non è dunque la memoria di per sé ad essere condannata, quanto piuttosto un atteggiamento tutto orientato verso il passato, «di ruminazione» degli avvenimenti che fanno parte del vissuto personale (o collettivo, poiché non va dimenticato che la critica di Nietzsche è prima di tutto rivolta alla società tedesca), atteggiamento che paralizza l'individuo rendendolo incapace di «sich heraus eigenartig zu wachsen, Vergangenes und Fremdes umzubilden und einzuverleiben [...], zerbrochene Formen aus sich nachzuformen»¹²⁷.

Lungi dal caldeggiare una sorta di presentismo senza interesse per il passato né attenzione al futuro, Nietzsche delinea l'immagine di un uomo capace di riconoscere e afferrare l'istante nel momento in cui esso – per tornare al lessico jankélévitchiano – avviene: «Wer sich nicht auf der Schwelle des Augenblicks, alle Vergangenheiten vergessend, niederlassen kann, wer nicht auf einem Punkte wie eine Siegesgöttin ohne Schwindel und Furcht zu stehen vermag, der wird nie wissen, was Glück ist und noch schlimmer: er wird nie etwas thun, was Andere glücklich macht»¹²⁸.

«Sedersi sulla soglia dell'attimo» significa posizionarsi esattamente al crocevia tra ciò che è accaduto e ciò che accadrà e, al tempo stesso, restare in bilico in una posizione che si intuisce scomoda, quasi impossibile da mantenere. Questo istante è inteso allora da Nietzsche come letteralmente fuori dal *chronos*: «Fortwährend löst sich ein Blatt aus der Rolle der Zeit fällt heraus, flattert fort»¹²⁹. Quando l'incantesimo dell'oblio cessa, l'individuo è nuovamente costretto a scegliere un lato, al di là o al di qua della «soglia dell'attimo» e, in ogni caso, nel pieno del divenire. L'istante nietzschiano appare, allora, come quel momento in cui l'individuo, ergendosi come «una dea della vittoria» non è più dominato dal tempo ma, al contrario, lo sovrasta senza timore della durata che conduce alla morte. Come intuito da Giacomo Marramao, l'istante «interrompe la serialità di

¹²⁵ F. Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, in *Nietzsche Werke*, cit., Dritte Abteilung, Erster Band, p. 246. Trad. it: «Sentire [...] in modo *non storico*».

¹²⁶ Ivi, p. 248. Trad. it: «dimenticare al tempo giusto tanto bene quanto si sa, al tempo giusto, ricordare»

¹²⁷ Ivi, p. 247. Trad. it: «trasformare e incorporare ciò che è passato ed estraneo [...] di rimodellare da sé forme infrante».

¹²⁸ Ivi, p. 246. trad. it: «Chi non sa sedersi sulla soglia dell'attimo, dimenticando tutto il passato, chi non sa stare dritto su un punto senza vertigini e paura come una dea della vittoria, non saprà mai che cos'è la felicità e ancora peggio, non farà mai qualcosa che renda felici gli altri».

¹²⁹ Ivi, pp. 244-245. Trad. it: «Continuamente si stacca un foglio dal rotolo del tempo».

Chronos, lasciando così emergere la dimensione generativa di *Aión*, che non è l'eternità intesa come status immutabile o vita interminabile, ma l'eterno come durata vitale»¹³⁰.

L'«oblio» di Nietzsche, dunque, è sospensione della Storia intesa anche come quell'insieme di regole utili al vivere sociale che tuttavia non permettono di fermarsi e sedere «sulla soglia dell'attimo», di arrestare il flusso produttivo che la società impone.

Un'ulteriore occorrenza, nell'insieme degli scritti rissettiani, di questa necessità dell'oblio sembra confermare la lettura che la studiosa fa di Nietzsche: nell'analisi di *Le Rouge et le Noir* di Stendhal, i momenti di solitudine di Julien Sorel in prigione non sono visti – secondo quanto vorrebbe quella corrente critica che vede nel romanzo un *Bildungsroman* – come momenti malinconici volti a mostrare il pentimento del protagonista. Al contrario, essi sono «buchi neri di felicità» che «sottraggono il personaggio alla Storia e al rapporto vincolante con la società»¹³¹, non del tutto dissimili all'altra grande declinazione dell'istante rissettiano: quella del sonno.

3.4. L'istante e il sonno: la rottura della «chrono-logie»

Nell'ultima parte della produzione rissettiana ampio spazio è dedicato alla sfera del sonno, percepito come una manifestazione peculiare dell'istante in quanto «rottura» rispetto, in questo caso, alla vita diurna dominata dal pensiero razionale e cosciente. Se l'interesse per la dimensione onirica non è un fatto nuovo in letteratura, meno comune è l'idea di rivolgere lo sguardo a quanto Freud indicava come «custode del sogno», ossia il sonno. Al racconto di sogni è dedicata buona parte di *Les instants les éclairs*¹³², mentre il volume *Puissances du sommeil*¹³³ rivela, già dal titolo, l'importanza accordata dall'autrice al sonno. A questi testi può essere aggiunta la miscellanea intitolata *Scene del sogno*¹³⁴ in cui, però, l'ambito onirico è indagato da un punto di vista teorico, lontano dallo spazio della scrittura creativa.

¹³⁰ G. Marramao, *Il tempo sospeso*, in M. Galletti (a cura di) *Jacqueline Risset. «Une certaine joie»* cit., p. 69.

¹³¹ J. Risset, *Quella nebbia di felicità*, «Il Messaggero», 23 gennaio 1983, p. 5. Per l'analisi di questo articolo si veda A. M. Scaiola, *Per un Ottocento al moderno*, in M. Galletti (a cura di), cit. pp. 123-133.

¹³² Cfr. le sezioni «Rêves et autres I» e «Rêves et autres II» in J. Risset, *Les instants les éclairs*, cit., pp. 97-131.

¹³³ J. Risset, *Puissances du sommeil*, Paris, Seuil, 1997.

¹³⁴ J. Risset e A. Mazzarella, *Scene del sogno*, Roma, Artemide 2003.

Il sonno si fa portatore, secondo Risset, di quel *Vergessen* nietzschiano (cfr. 3.3) delle occupazioni che tengono impegnata la mente durante la veglia e che permette l'instaurarsi di un tempo discontinuo. Durante il sonno pensieri, immagini, ricordi entrano in scena causando sorpresa, *choc* che obbediscono, come si vedrà, ad una logica non sottoposta alle regole del pensiero razionale. Poco importa che questo stesso universo del sogno sia destinato a dissiparsi, inevitabilmente, al momento del risveglio: per Risset si tratta comunque di un processo rigenerante, dall'impatto quasi solenne: «et nous resurgissons [...] au matin, presque lavés d'oubli»¹³⁵.

Come accennato in precedenza, in effetti, per la scrittrice il sogno possiede la stessa capacità gnoseologica dell'istante jankélévitchiano proprio perché esso si pone come rivelazione di verità che la veglia sembra nascondere. Certamente, e in accordo con l'idea del rifiuto di una mistica trascendente, questa verità rivelata dal sogno «ne pèse pas, ne se met pas à peser sur le reste, à remanier le reste»¹³⁶: essa presenta la medesima caratteristica di ineffabilità e di mistero del *je-ne-sais-quoi*, un *presque rien* di effimera durata, per l'appunto. Il sogno, scrive Risset, «répond et à la fois avertit, au moyen de son amoncellement de sens, qui existe peu dans la veille»¹³⁷.

Se all'esperienza onirica sembra essere accordata tale portata rivelatrice, essa non deve essere ricondotta a Freud, quanto piuttosto agli studi pionieristici di Michel Juvet nell'ambito dell'onirologia e della neurofisiologia applicata allo studio del sonno. Da Juvet, esplicitamente menzionato nel capitolo intitolato *Rêves-programmes* di *Puissances du sommeil*, Risset accoglie infatti la teoria del cosiddetto «sonno paradossale»¹³⁸, ossia di un sonno profondo durante il quale, nonostante un rilascio muscolare quasi completo che porta a una momentanea paralisi, si registrano un'elevata attività cerebrale e un significativo movimento oculare (da cui la sigla di fase REM, *rapid eye movement*). Il termine «paradossale» sta dunque ad indicare la contrapposizione tra l'apparente immobilità di chi dorme e la vivacità del cervello in questa breve fase che, nell'arco di una notte, ha luogo all'incirca ogni novanta minuti per una durata di venti.

¹³⁵ J. Risset, *Puissances du sommeil*, cit., p. 27.

¹³⁶ J. Risset, *Les instants les éclairs*, cit., p. 40.

¹³⁷ Ivi, p. 12.

¹³⁸ I numerosissimi studi di Michel Juvet, la cui analisi esula dai propositi di questa tesi, non potranno essere citati in dettaglio. Per una visione d'insieme sui punti cardine della teoria del «sonno paradossale» trattata qui di seguito si rimanda a M. Juvet, *Le Sommeil et le Rêve*, Paris, Odile Jacob, 2013 [1992]; M. Juvet, *Pourquoi rêvons-nous, pourquoi dormons-nous ? Où, quand, comment ?*, Paris, Odile Jacob, 2000 e M. Juvet, *Le Sommeil, la conscience et l'éveil*, Paris, Odile Jacob, 2006.

Ed è proprio durante il sonno paradossale che i sogni vengono prodotti; da cui, per l'appunto, la rapidità del movimento oculare e l'intensificarsi delle onde cerebrali riscontrabili con l'elettroencefalografia. Tuttavia, situare con precisione il momento in cui si sogna non basta a rispondere a una domanda di portata più generale, la stessa che si pone Risset nel parlare dei sogni: perché l'evoluzione ha portato i soli omeotermi a sperimentare il sonno paradossale mentre i pecilotermi non conoscono i sogni? Perché esiste questa fase di estrema vulnerabilità in cui, come si è detto, l'animale, come anche l'uomo, è quasi paralizzato e meno attento a eventuali pericoli? In altre parole, a cosa serve sognare? Nei numerosi studi dedicati al tema, Jouvét intraprende un'importante operazione di messa in discussione di due teorie speculari ma derivate da un medesimo assunto ossia che il sogno servirebbe alla preservazione del buon funzionamento della memoria. Da un lato, infatti, secondo alcune correnti di pensiero, esso consentirebbe quell'oblio necessario a smaltire tutti gli impulsi della vita diurna senza importanza per l'individuo agendo come una sorta di pulizia della corteccia cerebrale (si tratta dei cosiddetti *rêves-oubli*); dall'altro, e in maniera opposta, esso permetterebbe la costruzione della memoria a lungo termine dell'Io¹³⁹.

L'ipotesi di Jouvét, accolta da Risset, è invece quella per cui il sogno possiederebbe una funzione endogena: attraverso il sogno sarebbero acquisiti dei tratti ereditari della specie (ad esempio, l'istinto di cacciare nel gatto) permettendo un meccanismo di individualizzazione anche quando, come accade appunto negli omotermi, la neurogenesi che caratterizza le primissime fasi di vita si interrompe¹⁴⁰. Negli esseri umani, questo fenomeno dà origine a quelli che Jouvét definisce *rêves-programmes*, ovvero quei sogni orientati verso una vera e propria «riprogrammazione genetica» in grado, ad esempio in condizioni ambientali uguali o in seguito a medesimi stimoli diurni, di creare delle differenze interindividuali di comportamento. Durante la fase di sonno paradossale, allora, il dormiente elaborerebbe la condotta a venire e immaginerebbe lo svolgimento della propria vita attraverso un'operazione non più orientata verso il passato (memoria) ma tesa al futuro¹⁴¹.

¹³⁹ Cfr. M. Jouvét, *Le Sommeil et le Rêve*, cit., pp. 171-200.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ Una delle prove fornite da Jouvét a sostegno di questa tesi è lo studio di coppie di gemelli omozigoti separati alla nascita. Se lo sviluppo dell'individualità dipendesse unicamente dall'ambiente in cui si cresce, non si spiegherebbe come mai non solo i sogni, ma anche diverse scelte di vita, risultano identiche in gemelli omozigoti separati alla nascita. L'ipotesi di Jouvét è che nel sogno vengano rinsaldate alcune componenti genetiche attraverso il rinforzo delle sinapsi che si occupano dell'ereditarietà psicologica. Su

Come precisa Risset nel capitolo citato, questa nozione non deve essere confusa con quella, nient' affatto scientifica, di sogni profetici: si tratta piuttosto di un meccanismo che rovescia l' idea freudiana del sogno come «custode del sonno» e come ripetizione di scene che appartengono alla vita diurna e che, dunque, lascia intravedere una forte componente di libertà che si esplicita al di là della fase della veglia¹⁴². È chiaro che, in questo contesto, il valore gnoseologico affidato al sogno acquista una dimensione ulteriore rispetto a quella, già osservata, dell'istante: grazie al sonno è possibile fare un' esperienza «*vécue par avance*, non prophétique, mais divinatoire et initiatrice»¹⁴³.

Appare così possibile ipotizzare che, nell'ambito delle teorie di Jouvét, ad affascinare Risset sia proprio questa dimensione di libertà che il corpo acquista durante il sonno paradossale, quando gli organi vitali, sotto la guida del rombencefalo, appaiono maggiormente indipendenti, più liberi. Nell'istante in cui ci si addormenta, il muscolo che tiene dritta la testa sul collo smette infatti momentaneamente di funzionare. Si potrebbe dire che il sonno, «guillotine douce», trasforma il corpo in un'entità slegata dalla testa rendendo chi sogna una creatura acefala di ispirazione batailleana¹⁴⁴. Il dormiente, definito per l'appunto dalla scrittrice come un «timide acéphale» a cui però manca la violenta fierezza dell'uomo acefalo dei disegni di André Masson per l'omonima rivista¹⁴⁵, fa esperienza, ogni notte, di una dimensione in cui il pensiero razionale fallisce, finendo per essere superato proprio dal suo contrario: quella «pensée détraquée»¹⁴⁶ da cui la veglia rifugge e che la necessità di coesistere all'interno di una comunità sociale chiede di reprimere. Ma è proprio qui che, per Risset, il sogno acquista il suo più alto valore gnoseologico: liberando la mente diurna dalle convenzioni (e dalle convinzioni) della

questo punto, e per i dettagli dello studio di un caso sui gemelli, cfr. *Le Sommeil et le Rêve*, cit., pp. 171-200. Sull'idea del sogno come teso verso il futuro cfr. M. Jouvét, *Pourquoi rêvons-nous, pourquoi dormons-nous ? Où, quand, comment ?*, cit., p. 108.

¹⁴² Curiosamente, Risset specifica che, a suo avviso, le teorie di Jouvét non inficiano quelle di Freud. Tuttavia, è lo stesso Jouvét a dichiarare che l'idea del sonno paradossale, e a maggior ragione, quella dei *rêves-programmes*, si oppone diametralmente alle intuizioni freudiane. Cfr. M. Jouvét, *Le Sommeil et le Rêve*, cit., pp. 143-170. Sulla differenza con le teorie freudiane si veda anche J.-D. Vincent, *L'autre versant de l'esprit*, in «Critique» n. 603-604, août-septembre 1997, pp. 561-570.

¹⁴³ J. Risset, *Puissances du sommeil*, cit. p. 48. Corsivo dell'autrice.

¹⁴⁴ Cfr. J. Risset, *Puissances du sommeil*, cit., p. 90 e J. Risset, *Georges Bataille e le figure del sogno*, in A. Cassani (a cura di), *Il sentiero e il frammento. Esperienze filosofiche del Novecento europeo*, Ravenna, Il porto, 1992, pp. 35-44.

¹⁴⁵ J. Risset, *Puissances du sommeil*, cit. p. 90. I disegni di André Masson sono riprodotti in A. Brotchie e M. Galletti (eds.) *The Sacred Conspiracy: The Internal Papers of the Secret Society of Acéphale and Lectures to the College of Sociology*, London, Atlas Press, 2017, *passim*.

¹⁴⁶ Ivi, p. 91.

veglia, esso impedisce «l'abêtissement habituel» e si trasforma in vero e proprio «sommeil critique»¹⁴⁷.

In altre parole, secondo Risset, per giungere a quella piena sovranità incarnata dalla creatura acefala di Masson, che Bataille trovava nei momenti estatici collegati all'eccesso dionisiaco, all'erotismo e al sacrificio, non occorre più altra cosa che il sonno. Per mezzo di quest'ultimo si verifica una medesima disfatta della ragione che porta, attraverso la contemplazione da parte della ragione stessa del proprio fallimento, alla «jouissance». È da qui che scaturisce – e l'uso di un lessico di derivazione sessuale non è affatto secondario – una «raison nouvelle – de nouvelles terres à explorer [...] une autre façon d'être, elle-même enfant de la raison»¹⁴⁸. Dapprima la «jouissance», poi la messa al mondo di una ragione nuova: il paradigma dei sogni rissettiano sembra accogliere un superamento di quello freudiano poiché non è più il desiderio a dirigere l'attività onirica ma è quest'ultima a rivelarsi momento di pura voluttà. Così, sebbene in qualche passo dell'opera di Bataille il disprezzo per il sogno sia inequivocabile¹⁴⁹, Risset legge nella «vitesse» che egli rivendica come propria in opposizione alla «pensée lente» di Sartre¹⁵⁰, la manifestazione di una postura propria al momento del sogno, vale a dire di un pensiero che procede per interruzioni, salti, passaggi incoerenti, spostamenti; una postura, dunque, del «non-contrôle»: «sommeil brusque, comme un ange tombant avec son épée, figure de la chute nécessaire»¹⁵¹. La sfera dell'onirico, attraverso questo spostamento operato da Risset, viene dunque a trovarsi di diritto nella stessa catena semantica che, come si è visto, raggruppa l'istante, il cedimento della ragione e l'estasi mistica: «La défaite de la pensée est extase»¹⁵².

In questa idea del sonno come catalizzatore di una nuova forma di pensiero, l'autrice ritrova nuovamente Salah Stétié e, in particolare, il Rimbaud da lui definito come «huitième dormant»¹⁵³ e convocato, in *Puissances du sommeil*, come emblema della possibilità di operare un rovesciamento del tradizionale rapporto tra veglia e sonno: lungi

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Ivi p. 51. Per il nesso tra il sogno e la creatura acefala si veda anche Y. Hersant, *Au royaume d'Hypnos*, in «Critique» n. 603-604, août-septembre 1997, pp. 651-657.

¹⁴⁹ «Un sommeil maladif» è ad esempio, quello che coglie Troppmann in *Le Bleu du ciel* (cfr. *Œuvres complètes*, t. III, cit., p. 413).

¹⁵⁰ G. Bataille, *Sur Nietzsche*, in *Œuvres complètes*, t. VI Paris, Gallimard, 1973, p. 453.

¹⁵¹ J. Risset, *Puissances du sommeil*, cit., pp. 97-99.

¹⁵² G. Bataille, *Le non-savoir*, in *Œuvres complètes*, t. XII, Paris, Gallimard, 1988, p. 286.

¹⁵³ «Rimbaud le huitième dormant» è il titolo del primo dei due saggi che compongono il volume. Cfr. S. Stétié, *Arthur Rimbaud*, Fata Morgana, 2006. L'espressione trae origine dalla leggenda dei sette dormienti di Efeso venerati dalla Chiesa cattolica e menzionati anche dal Corano nella diciottesima sura.

dall'essere due poli opposti, le due fasi si rincorrono, si intrecciano in uno stato nuovo che può essere definito «*éveil endormi*» (o, in una formulazione ancora più paradossale, «*éveil-par-le-sommeil*»¹⁵⁴); stato in cui è proprio il sonno a garantire la massima lucidità. È precisamente allora che, secondo Stétié, «la poésie pervient à prendre corps»: il sonno diventa così vera e propria «*technique inductrice*» e «*mode d'engourdissement capable de façonner l'esprit de manière à le rendre singulièrement poreux et réceptif*»¹⁵⁵. Non solo, ma Stétié associa al Rimbaud “dormiente” proprio la dimensione dell'istante: «*l'aventure terrestre et spirituelle d'Arthur Rimbaud semble s'être déroulée dans un instantané du temps, [...] une contraction de l'hier et du demain dans un aujourd'hui absolu*» che è, appunto, quello del sonno¹⁵⁶.

Un «*éveil endormi*» (o, più precisamente, «*un demi-réveil*») è anche quello che caratterizza, sin dall'inizio, il narratore della *Recherche*: fissando nella scrittura l'istante che si colloca a metà strada tra il sonno e la veglia, Proust sembra conferirgli un carattere mistico, di conoscenza quasi ancestrale o, nei termini di Barthes, «*une valeur fondatrice*»¹⁵⁷. Pur non riuscendo a collocarsi in uno spazio e in un tempo definiti, il narratore è pervaso da un sentimento di pienezza che si realizza proprio in un istante «*j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais; j'avais seulement dans sa simplicité première, le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal*»¹⁵⁸. Si tratta di un momento certamente spaesante ma, al tempo stesso, in grado di riportare l'individuo allo stadio di coscienza primordiale caratterizzato dalla *Vergessen* nietzschiana. L'oblio – che qui giunge fino al punto di far dimenticare al soggetto la propria identità – è paradossalmente seguito dall'emergere del ricordo. Si tratta tuttavia di un ricordo collettivo che trascende la contingenza del soggetto narrante: «*mais alors le souvenir – non encore du lieu où j'étais, mais de quelques-uns de ceux que j'avais habités et où j'aurais pu être – venait à moi [...] je passais en une seconde par-*

¹⁵⁴ J. Risset, *Puissances du sommeil*, cit., p. 97 e p. 90. Curiosamente, anche se allora Risset non poteva esserne al corrente, in un volume del 2016 intitolato *Le Sommeil, la conscience et l'éveil*, Juvet ha mostrato come, per la scienza odierna, il confine tra veglia e sonno sia più labile di quanto non si credesse in passato. La fase del sonno paradossale, in particolare, sembrerebbe avere molti punti in comune con la veglia sia per quanto riguarda i meccanismi fisiologici coinvolti sia perché, come conferma l'esperienza comune, chi sogna ha generalmente l'impressione di essere sveglio; una possibile conclusione, secondo Juvet, sarebbe dunque che la coscienza onirica sia identica a quella vigile. Cfr. M. Juvet, *Le Sommeil, la conscience et l'éveil*, cit., p. 85.

¹⁵⁵ S. Stétié, *Arthur Rimbaud*, cit., p. 90 e p. 107.

¹⁵⁶ Ivi, p. 15.

¹⁵⁷ R. Barthes, «*Longtemps je me suis couché de bonne heure*», cit., p. 316.

¹⁵⁸ M. Proust, *A la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1987, t. I, p. 5.

dessus des siècles de civilisation [...]»¹⁵⁹. Il sonno proustiano, come ben vide Barthes, non ha molto a che vedere con quello freudiano (così come se ne distanzia quello descritto da Jouvett): esso «est plutôt constitué par les profondeurs du conscient *en tant que désordre* [...] Il introduit à une “fausse conscience”, ou plutôt [...] à une conscience fautive : une conscience dérégulée, vacillante, intermittente» e questo perché, come si è visto, «la carapace logique du Temps est attaquée ; il n’y a plus de chrono-logie»¹⁶⁰. Come l’istante nietzschiano, quello del sonno è dunque sottratto al tempo della durata e permette all’individuo di accedere a una dimensione di «non-temps [...] d’éternité»¹⁶¹.

L’istante diventa «puissance» in grado di dare vita a una condizione estatica che superi i limiti della ragione: citando ancora una volta Nietzsche e rovesciando ogni logica di impronta capitalistica, Risset afferma che dormire è l’antitesi dell’ozio poiché trasforma la mente in deposito di idee, o persino, nel caso di Zarathustra, in culla di una nuova filosofia. Chi dorme è allora simile a un marinaio che, ancora sulla nave, all’improvviso scorge la terraferma:

Lange schlief Zarathustra, und nicht nur die Morgenröthe gieng über sein Anlitz, sondern auch der Vormittag. Endlich aber that sein Auge sich auf: verwundert sah Zarathustra in den Wald und die Stille, verwundert sah er in sich hinein. Dann erhob er sich schnell, wie ein Seefahrer, der mit Einem Male Land sieht, und jauchzte: denn er sah eine neue Wahrheit¹⁶².

È infatti solo il mondo onirico a consentire, in termini ancora proustiani, di diventare «un autre être, un être d’un autre règne où sont des créatures qui ne sont plus pourvues d’intelligence»¹⁶³.

Non è indifferente, alla luce di tali considerazioni, che questo alto momento conoscitivo permesso dal sonno sia accompagnato, come per la poesia, dal silenzio (cfr.

¹⁵⁹ Ivi, pp. 5-6.

¹⁶⁰ R. Barthes, «*Longtemps je me suis couché de bonne heure*», cit., pp. 316-317.

¹⁶¹ J. Risset, *Puissances du sommeil*, cit., p. 103. Questo concetto è ripreso anche in *Les instants les éclairs*: «Je découvre ici, non par hasard, la raison de la proximité entre rêve et instant (coup de foudre). Ils sont l’un et l’autre sans attaches, délivrés de la lourde chaîne du temps, ce qui fait que dans la réalité commune l’expérience du présent est inévitablement contaminée par le passé dont elle sort et par le futur qui l’attend au tournant. Sauf quand on rêve» (p. 74).

¹⁶² F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, in *Werke*, Sechste Abteilung, Erster Band, cit., p. 19. Trad. it. S. Giammetta, *Così parlò Zarathustra*, Milano, Rizzoli, 2016, p. 35: «Zarathustra dormì a lungo; e non solo l’aurora passò sopra il suo viso, ma anche la mattinata. Alla fine però riaprì gli occhi. Guardò meravigliato la foresta e il silenzio, guardò meravigliato in se stesso. Poi si levò di scatto, come un navigante che scorga a un tratto la terra, ed esultò: giacché aveva scoperto una verità nuova».

¹⁶³ M. Proust, *Carnet II*, in *Carnets*, édition établie par et présentée par F. Callu e A. Compagnon, Paris, Gallimard, 2002, p. 184, cit. in J. Risset, *Une certaine joie. Essai sur Proust*, cit., p. 124.

3.2): si tratta di istanti d'interruzione che il silenzio contribuisce a rendere sacri ossia, in un'ottica che potrebbe dirsi durkheimiana, distinti dallo spazio profano della veglia e avvolti da un segreto impenetrabile che rende sempre nuovo il mistero¹⁶⁴. Un mistero che, peraltro, non è esente dal timore legato all'incertezza del risveglio, da quell'idea del sonno come anticipatore della morte già introdotta dalla mitologia greca attraverso le figure dei fratelli Hypnos et Thanatos¹⁶⁵.

Se alla nozione di sogno Risset lega l'idea della manifestazione di un istante di silenziosa interruzione rispetto allo scorrere del tempo della veglia, è interessante notare come la scrittrice vi associ anche un'altra dimensione già incontrata (cfr. 3.3), ossia quella dell'infanzia: il lasciarsi andare al sonno è in effetti spesso descritto come gioco, retaggio dell'infantile gesto di abbandono che allontana, pur senza poterlo dimenticare completamente, l'incubo del buio-morte. Una possibile soluzione, allora, appare quella di sostituire alla dimensione dell'angoscia quella dell'Immaginario: se, in un ricordo d'infanzia, durante un viaggio in treno, un giaciglio ricavato su un'amaca diventa pretesto per raffigurarsi come Tarzan nella giungla dei bagagli¹⁶⁶, nella scrittura adulta, lo spazio onirico si popola di presenze illustri (Dante, Borges, Victor Hugo), sempre colte in una dimensione ludica, al limite del comico, che suggerisce, oltre che una profonda commistione tra *fiction* letteraria e fantasia onirica, la medesima adesione al regno dell'immaginario. Lo mostra bene il racconto di un sogno tratto da *Les instants les éclairs*:

Dante est invité ce soir chez un prince qui lui veut du bien. Détendu, il se promène à travers les grandes pièces du palais, galeries, salons, bibliothèque.

Tout à coup d'entre les invités surgit Victor Hugo, mécontent du succès de l'hôte principal. Il lui dit qu'il a écrit des lignes pour son épitaphe, qu'il a placées, bien visibles, sur un haut rayon de la bibliothèque. Dante entre dans la pièce, et lit ces mots : «Il était grand, certes, mais trop colérique et trop méchant». Il se met en colère, et dit ce qu'il pense à Victor Hugo, qui est furieux, qui hurle. Dante lui répond, froidement, de haut. Victor Hugo change alors d'attitude. Il veut maintenant attaquer Dante physiquement, lequel refuse une telle chute, un tel laisser-aller, dit «Non». Mais il faut à ce point que tous se mobilisent pour le défendre. Victor Hugo est massif, très fort, n'entend plus rien. Des amis surgissent alors (de Dante, du prince), des policiers sans doute aussi. Enfin il est sauf, on respire.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Su questo aspetto del legame tra sogno, sacro e segreto cfr. il capitolo «Sommeil sacré» in J. Risset, *Puissances du sommeil*, cit. p. 75-77.

¹⁶⁵ Cfr. Ivi, il capitolo «Sommeil, mort, vie», pp. 45-46.

¹⁶⁶ Ivi, p. 33.

¹⁶⁷ J. Risset, *Les instants les éclairs*, cit., p. 110

Non stupisce, quindi, che la soglia che divide la coscienza dall'incoscienza, l'attimo prima di addormentarsi o quello che segue immediatamente il risveglio, siano visti dalla scrittrice come possibile fonte creativa. La contaminazione tra sonno e letteratura procede in due sensi paralleli: da un lato, come mostra il passo appena citato, il sonno diventa oggetto della scrittura; dall'altro, quest'ultima sembra rispondere alla logica del sonno attraverso l'adozione di ciò che Barthes, a proposito della *Recherche*, aveva definito un «principe de vacillation» che «désorganise»¹⁶⁸. Gli ultimi testi di Risset obbediscono dunque a un imperativo: «Suivre l'écriture comme un rêve – à peine – éveillé» o, secondo un'altra formulazione, «faire que la logique du rêve s'étende à la totalité de l'écriture»¹⁶⁹.

Modelli di questa scrittura che indaga le più profonde «leggi del desiderio»¹⁷⁰ sono, dunque, la *Recherche* e i suoi frammenti preparatori e, in particolare, il menzionato *Carnet de 1908* nel quale, non a caso, è contenuto uno dei propositi dell'opera a venire: «allons plus loin que Gérard [Nerval]» ossia, come spiega la stessa Risset, «entrer jusqu'au centre, jusqu'au cœur du rêve» e non, come l'autore di *Aurélia*, farne la cornice di un racconto¹⁷¹. In accordo con la tesi proposta da Walter Benjamin di analizzare la *Recherche* prendendo come chiave di lettura il sogno¹⁷², Risset accoglie dunque l'idea batailleana del capolavoro proustiano come moderna riscrittura delle *Mille e una notte* in cui tutto si gioca sul delicato rapporto tra espressione del desiderio e «rinvio della morte» per mezzo del racconto¹⁷³. In questo contesto l'Io narrativo sembra come disperdersi nella molteplicità di un desiderio che, per la sua violenta intensità, ricorda quello infantile o, per l'appunto, il desiderio senza censure dei sogni¹⁷⁴. Al fine di poter rendere conto di questa fedeltà al desiderio, la lingua stessa del racconto necessita di avvicinarsi il più possibile a quella dei sogni, ad una parola per così dire “notturna”, «effervescente», «mobile», lontana dalla piattezza di quella della veglia¹⁷⁵.

¹⁶⁸ R. Barthes, «Longtemps je me suis couché de bonne heure», cit., p. 316.

¹⁶⁹ J. Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 170 e p. 22.

¹⁷⁰ Questo il titolo di un articolo dedicato a Proust e ripreso in J. Risset, *Le leggi del desiderio. Proust, in Il silenzio delle sirene*, cit., pp. 17-25.

¹⁷¹ M. Proust, *Carnet de 1908*, cit., p. 65, cit. in J. Risset, *Une certaine joie. Essai sur Proust*, cit, p. 95.

¹⁷² Scrive Benjamin: «[...] hat Unold die Brücke zum Traum gefunden. An ihn muß jede synthetische Interpretation von Proust anschließen». Cfr. *Zum Bilde Prousts in Schriften*, Herausgegeben von Theodor W. Adorno und Gretel Adorno unter Mitwirkung von Friedrich Podszus, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1955 p. 135.

¹⁷³ J. Risset, *Le leggi del desiderio. Proust*, cit., p. 17. G. Bataille, *L'Impossible*, cit., p. 122.

¹⁷⁴ J. Risset, *Le leggi del desiderio. Proust*, cit., p. 17.

¹⁷⁵ J. Risset, *Une certaine joie. Essai sur Proust*, cit, p. 97.

Certamente, il tentativo di ricercare una scrittura che imiti il linguaggio dei sogni non è privo di una componente decettiva: «Le langage qui décrit oblige à entrer dans l'ordre de la phrase (grammaticale), qui retarde, canalise et en même temps dilue l'expérience»¹⁷⁶. La soluzione – adottata, come si vedrà, nell'ultima produzione rissettiana – appare quella di utilizzare gli stessi procedimenti alla base dell'esperienza onirica, ovvero la condensazione e lo spostamento: «condenser et déplacer, comme fait le rêve [...] en s'éloignant de lui, mais pour saisir par d'autres moyens son extraordinaire énergie»¹⁷⁷.

In tal senso, la scrittura proustiana arriva, ancora una volta, a suggerire una possibile strada: quella della metonimia o, come la definisce Risset, dello spazio dell'*à-côté*¹⁷⁸: nella *Recherche* esistono, spiega l'autrice, «ces périodes au phrasé si suave, au tracé si clairement dominé, des zones d'engorgement où le *trop-à-dire* fatigue le discours et le rend comme muet: justement parce que ce trop se situe ailleurs que dans la voie tranquille où le sens se reconnaît et se rassure dans la métaphore»¹⁷⁹. La metonimia a cui si fa riferimento va dunque intesa nel senso conferito a questo termine da Genette nel suo saggio su Proust¹⁸⁰: agendo nello spazio della contiguità, essa passa da semplice figura retorica a cifra stilistica dell'intera *Recherche* poiché in Proust è come se «la *justesse* d'un rapprochement analogique, c'est-à-dire le degré de ressemblance entre les deux termes, lui importait moins que son *authenticité*, entendons par là sa fidélité aux relations de voisinage spatio-temporel»¹⁸¹. O, nei termini di Risset: «Dans l'usage limite qui est celui de Proust, il faut comprendre la métonymie comme un *effet de contiguité*, c'est-à-dire comme un représentant de l'extériorité dans le discours [...] les métonymies proustiennes naissent de la constitution d'une contiguité fortuite [...] dont les éléments réagissent latéralement les uns sur les autres»¹⁸². La metonimia così intesa appare allora emblematicamente rappresentata, nella *Recherche*, dalle tavole di Elstir in cui terra e mare

¹⁷⁶ J. Risset, *Les instants les éclairs*, cit., p. 22.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ Cfr. J. Risset, *Une certaine joie. Essai sur Proust*, cit., pp. 11-33 e J. Risset *L'à côté proustiano*, traduzione e cura di Marina Galletti, Roma, Bibrink 2018.

¹⁷⁹ J. Risset, *Une certaine joie. Essai sur Proust*, cit., p. 36.

¹⁸⁰ G. Genette, *Métonymie chez Proust*, in *Figures III*, Paris, 1972. Va però precisato che, in *Une certaine joie*, Risset si allontana parzialmente dalla prospettiva di Genette precisando che, a differenza di quanto fatto dal critico nel saggio *Métonymie chez Proust*: «Ce qu'il faudra interroger dans le roman proustien sera non plus leur [de la métaphore et de la métonymie] équivalence, leur intégralité supposée, mais l'inégalité même de leur statut textuel». Cfr. J. Risset, *Une certaine joie. Essai sur Proust*, cit., p. 12 e J. Risset *L'à côté proustiano*, cit., p. 20.

¹⁸¹ G. Genette, *Métonymie chez Proust*, in *Figures III*, cit., p. 45.

¹⁸² J. Risset, *Une certaine joie. Essai sur Proust*, cit., p. 14.

sono quasi indistinguibili l'una dall'altro, come se non esistesse alcuna linea di separazione a differenziarli¹⁸³.

Si avrà modo di vedere come, nelle ultime due raccolte rissettiane, questo procedimento sia ampiamente accolto; tuttavia, è opportuno precisare sin da subito che, per Genette, la metonimia è anche alla base del meccanismo della memoria proustiana: la reminiscenza

s'accompagne toujours, nécessairement et aussitôt d'une sorte de réaction en chaîne qui procède, non plus par analogie, mais bien par contiguïté, et qui est très précisément le moment où la contagion métonymique [...] prend le relais de l'évocation métaphorique [...] Si la "goutelette" initiale de la mémoire involontaire est bien de l'ordre de la métaphore, l'"édifice du souvenir" est entièrement métonymique¹⁸⁴.

Come si è visto (cfr. 3.3), in Risset è lo stesso tipo di memoria a essere evocato per mezzo degli istanti; spesso, peraltro, attraverso una simile «rêverie toponymique» (cfr. 3.6). In tal senso, la fascinazione di Risset nei confronti del *Carnet de 1908*, da lei considerato a tutti gli effetti come un testo che può essere letto autonomamente rispetto alla *Recherche*, sembra derivare dai sintagmi brevi che lo caratterizzano, dalle immagini frammentarie, dai racconti di sogni, dai nomi evocatori di luoghi o di persone che si pongono come condensati, per via metonimica, di episodi emblematici. In altre parole, il *Carnet de 1908* diventa la migliore espressione di una scrittura che si rivolge all'istante e alle epifanie della «pensée naissante»¹⁸⁵. Non vi è dubbio che sia proprio questo «magma» della scrittura poetica – per riprendere l'espressione di Macchia applicata ai progetti di Baudelaire¹⁸⁶ – a influenzare il modo di fare poesia di Risset. Attraverso il *Carnet*, spiega la scrittrice, Proust riesce a sorpassare l'estetica «hégémonique à son époque – de l'"achevé", du "verniss des grands maîtres"»¹⁸⁷ dimostrando un radicale rifiuto per le categorie letterarie più convenzionali.

Ponendosi al tempo stesso come linguaggio del sogno e come strumento privilegiato per interrogare «l'édifice du souvenir», la scrittura metonimica si pone così come vero e

¹⁸³ Cfr. *ivi*, p. 20. Nella stessa pagina, Risset precisa che Proust indica erroneamente questo fenomeno come «métaphore» quando invece si tratta di un fenomeno di contiguità meglio definibile come metonimia. Si veda anche E. Trevi, *Uno stile sovversivo. La metonimia in Proust*, in *I pensieri dell'istante, scritti per Jacqueline Risset*, cit., pp. 522-523.

¹⁸⁴ G. Genette, *Métonymie chez Proust*, in *Figures III*, cit., pp. 56-57.

¹⁸⁵ Cfr. J. Risset *Une certaine joie. Essai sur Proust*, cit., in particolare il capitolo intitolato «Éclairs dans la nuit» alle pp. 65-78.

¹⁸⁶ G. Macchia, *Nel magma dei progetti*, in *Baudelaire*, Milano, Rizzoli, 1975.

¹⁸⁷ J. Risset *Une certaine joie. Essai sur Proust*, cit., p. 77.

proprio legante tra le diverse declinazioni dell'istante sino ad ora evocate e, lo si vedrà più avanti (3.8), come possibile chiave di lettura per comprendere la già menzionata oscillazione tra prosa e poesia dell'ultima produzione rissettiana.

3.5. L'abbandono della lirica trobadorica : *Petits éléments de physique amoureuse*

È il 1991 quando Jacqueline Risset pubblica, con Gallimard, la sua quinta raccolta poetica per la collezione «L'Infini», diretta da Philippe Sollers¹⁸⁸. Il lavoro di traduzione della *Commedia* è terminato, le ristampe si moltiplicano, l'influenza della lirica trobadorica incontrata per mezzo di Dante sembrerebbe lontana dall'essere sorpassata: *Petits éléments de physique amoureuse* si apre – almeno in apparenza – su note simili a quelle di *L'Amour de loin*, come lo scritto in prosa che apre il volume (significativamente intitolato, in una riformulazione antitetica alla «haine de la poésie» batailleana, «L'amour de la poésie») sembra dimostrare:

Les poètes troubadours disent qu'«aimer» et «chanter» sont des verbes synonymes. Ils ont raison. L'un et l'autre se lèvent, à distance très rapprochée, comme un double vent qui aère les choses, change le paysage. La vie, surtout quand elle est éclairée par une lumière nouvelle, dans le cœur, fuit très vite¹⁸⁹.

Omaggio alla lirica cortese, rapporto di prossimità semantica stabilito tra la canzone trobadorica e la poesia, anticipazione dell'importanza del tema amoroso: tutto sembra annunciare una continuità stilistica con la raccolta precedente. E tuttavia, all'improvviso, il tono cambia:

Troubadours, dites-vous, «amour de loin». Débrouillez-vous avec ces lointains ; moi, j'ai à faire ; ici, tout près, tout de suite.¹⁹⁰

Quei trovatori, inizialmente evocati in terza persona come in un libro di storia letteraria, vengono inaspettatamente interpellati in maniera diretta e bruscamente rinnegati in favore di una nuova poetica. Cosa è accaduto, allora, nell'intervallo di appena tre anni che separa *L'Amour de loin* da *Petits éléments de physique amoureuse*? Ancora una volta, le parole della poetessa sono rivelatrici: «C'est une affaire d'instant»:

¹⁸⁸ J. Risset, *Petits éléments de physique amoureuse*, Paris, Gallimard, 1991.

¹⁸⁹ J. Risset, *L'amour de la poésie*, in *Petits éléments de physique amoureuse*, cit., p. 9.

¹⁹⁰ *Ibid.*

[...] décider de décrire cet instant qui est là, à chaque fois. Décider non pas une fois pour toutes, mais pour l'instant. Plus tard la chose variera peut-être, mais à présent il n'est possible que de décider ce commencement qui donc est le présent, profitant de cette richesse d'instant qui a été retrouvée et touchée, comme dans l'enfance¹⁹¹.

La scrittura che procede per istanti, che mira a dare forma agli *éclairs*, obbedisce a delle leggi diverse rispetto a quelle della canzone d'amore tradizionale. Come già in Jankélévitch, che aveva definito l'innamoramento «une parenthèse à l'intérieur du vécu, comme une sorte de madrigal ou de poème en vers interpolé au milieu du texte prosaïque et sérieux de l'existence»¹⁹², l'istante amoroso è collocato da Risset al di sopra di ogni altro e, dunque, investito della medesima portata totalizzante della *fin'amor* medievale. D'altronde, il legame tra istante e innamoramento era stato già sottolineato da Bonnefoy in relazione all'episodio di Paolo e Francesca e in opposizione al tempo della durata: «L'amour fatal s'est éveillé dans l'instant. Alors que le temps, du temps, aurait permis de se ressaisir, se serait tourné vers l'éternel et la loi, eût rappelé Paolo et Francesca à leur responsabilité [...] l'instant a tout pris de court»¹⁹³.

Tuttavia la scrittura che da questo istante è generata ingloba in Risset delle istanze estranee alla lirica cortese e, in maniera più decisa rispetto a *L'Amour de loin*, si colloca in un'ampia riflessione sul rapporto tra l'Io e il Tu – i due agenti-pazienti che la passione mette in gioco – e tra l'Io e il mondo, un mondo che il sentimento amoroso trasforma in continuazione.

Da qui, il senso più profondo di un titolo che solo in apparenza si pone in continuità con la raccolta del 1988 ma che, in realtà, nasconde accenti barthesiani: «petits éléments» fa in effetti riferimento proprio alla scomposizione in particelle della realtà trasfigurata dall'amore, agli istanti che la poesia cerca di afferrare e, soprattutto, a quel carattere

¹⁹¹ Ivi, p. 11.

¹⁹² V. Jankélévitch, *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux*, cit., p. 44. Nonostante le molte somiglianze, la concezione dell'amore di Jankélévitch differisce, almeno in parte, da quella rissettiana. Jankélévitch paragona l'istante dell'innamoramento al *clinamen* degli epicurei, a una deviazione da quella linea retta che è l'esistenza quotidiana: affinché avvenga un incontro e l'avventura possa iniziare, occorre che un atomo (un individuo) compia un percorso diverso da quello abituale, dando vita ad una serie di reazioni a catena in grado di generare un evento straordinario, «estemporaneo». Quando l'amore viene racchiuso all'interno di un contesto più stabile (Jankélévitch parla proprio del matrimonio come fine dell'avventura amorosa), esso perde il suo carattere ludico e si orienta verso «la serietà», decretando così il ritorno al tempo del «divenire» proprio della «noia». In Risset, questa possibilità del declino dell'amore in «noia» non è particolarmente presa in considerazione; viceversa, come si è visto in *L'Amour de loin*, ad essere maggiormente indagata è la rottura dolorosa, mentre in *Les instants les éclairs* viene affermata con forza la capacità dell'amore di durare nel tempo (cfr. *Les instants les éclairs*, cit., p. 98 e sgg.),

¹⁹³ Y. Bonnefoy, *L'Improbable*, cit., p. 95.

infinitesimale, quasi inafferrabile, che la rivelazione generata dagli *instants-éclairs* porta con sé: «on peut parler d'une physique amoureuse – en éléments: il s'agit d'éclats»¹⁹⁴. In questa prima fase, dunque, l'amore è scelto come luogo privilegiato, più facilmente afferrabile, dell'osservazione dei momenti estatici che la mistica dell'istante è in grado di originare: «Oui, c'est la cellule mystique élémentaire»¹⁹⁵. Della «demi-vision» jankélévitchiana o della «lumièrè évanouissante» di Bataille, gli istanti amorosi possiedono lo stesso carattere ambiguo e la realtà, trasfigurata attraverso la passione per l'amato, sembra farsi annunciatrice di un messaggio i cui contorni appaiono sfocati:

Je reçois ce message, qui est aussitôt la beauté du monde en son entier, simplement, secrètement, sûrement destinée au regard que je pose en ce moment sur elle... Ces signes sont à écrire, à déchiffrer, à perpétuer¹⁹⁶.

La possibile chiave di lettura di *Petits éléments de physique amoureuse* è così quella di uno sguardo che tenta di afferrare la realtà nel momento in cui quest'ultima incontra la percezione dell'Io («à écrire»); percezione che viene poi tradotta in segni («à déchiffrer») affinché una traccia di quell'istante possa continuare a esistere («à perpétuer»). Per raggiungere questo stato mistico – e decisamente vicino alla nozione di «esperienza interiore» batailleana – Risset sembra munirsi di una lente innalzata al rango di strumento cognitivo «sovrano»: la curiosità. «La “curiosité”, comme une réappropriation rieuse et, à sa façon, souveraine, de ce qui échappe»¹⁹⁷.

Già in *Petits éléments de physique amoureuse* appare evidente quel che in *Les Instants* diverrà tema portante dell'architettura poetica rissettiana di quegli anni: il centro dell'indagine è l'istante, declinato di volta in volta come memoria, sogno o, per ritornare al lessico jankélévitchiano, esperienza metempirica. L'amore, in questo quadro, appare più come un pretesto che non come vero motivo propulsore da cui hanno origine i versi; come afferma la stessa Risset, il «tu» che popola le poesie sembra quasi reinventato a ogni occorrenza: «Le tu aussi se dissout»; «dans le pas d'un double invisible / pouvant être nommé: toi»¹⁹⁸.

¹⁹⁴ J. Risset, *L'amour de la poésie*, cit. p. 10.

¹⁹⁵ Ivi, p. 18.

¹⁹⁶ Ivi, p. 13.

¹⁹⁷ Ivi, p. 12.

¹⁹⁸ Ivi, p. 19 e p. 24.

Come ha notato Stefano Agosti, *Petits éléments de physique amoureuse* è forse la raccolta in cui la «scrittura stenografica»¹⁹⁹ rissettiana (cfr. 1.6) si esprime in maniera più evidente e questo perché una scrittura che tenti di indagare gli istanti ha bisogno di un linguaggio peculiare, in cui a dominare siano «frammentarietà, intermittenza, parcellizzazione, nonché [...] interruzione-sospensione nei ‘bianchi’ o nei vuoti». Il risultato, conclude Agosti, è quello di una parola chiamata a assolvere un compito ben preciso: «se soustraire à la loi du discours»²⁰⁰ ossia, come si è visto (3.2), ampliare i limiti del linguaggio affinché si percepisca quella tensione costante verso il punto in cui l’istante raggiunge la sua pienezza, il silenzio:

– boucle du temps quand le langage
a pris la place entre nous éloignés
tout ce langage venu à notre place [...]

Et puis ce soir
ici [...]

sans parler
sans toucher
dans le noir

merveille non parlée²⁰¹

Si potrebbe allora ipotizzare che la reiterazione, in questa raccolta, di motivi biblici già presenti in *Sept passages de la vie d’une femme* sia un indizio del legame che la scrittrice instaura tra l’istante, la mistica e il silenzio. Il riferimento alla colomba al termine della poesia *La voix*²⁰², la scelta del titolo *Pentecôte* o, in *Le vent*, il sostantivo «dimanche» messo in rilievo dal bianco che lo isola rispetto agli altri versi²⁰³, potrebbero allora essere letti come traccia volta a segnalare la presenza di un mistero. E tuttavia, ancora una volta, si tratta di un mistero che ha a che vedere con il sacro batailleano e, dunque, non trascendente la realtà:

je vois
– tout ce que je vois est sacré !

¹⁹⁹ S. Agosti, *Il testo degli istanti. Nota sulla poesia di Jacqueline Risset*, cit., p. 57.

²⁰⁰ Ivi, p. 58.

²⁰¹ J. Risset, *L’amour parfait*, in *Petits éléments de physique amoureuse*, cit., p. 66.

²⁰² J. Risset, *La voix*, in *Petits éléments de physique amoureuse*, cit., p. 94.

²⁰³ J. Risset, *Le vent*, in *Petits éléments de physique amoureuse*, cit., p. 55.

cet avion-ci
gros vent
quelqu'un passe²⁰⁴

Piuttosto è il contrario: la realtà, evocata in questi versi per mezzo di elementi banali (l'aereo, il vento, un passante), è in grado, da sola, di produrre il sacro poiché ciò che più conta è la percezione del mondo propria dell'Io o, ancora nei termini di Agosti, il momento della «costituzione stessa del Soggetto: il luogo ove l'io si mette alla prova, si mette in gioco, per accedere, successivamente, alla conferma di sé in quanto Soggetto»²⁰⁵.

In questo quadro, la realtà è percepita come uno spazio-tempo riempito di segni, come se ogni punto che costituisce l'intervallo della durata potesse, all'improvviso, trasformarsi in un *instant-éclair*, in un momento estatico:

Tout s'échange et se parle
je vous connais, les signes,
passant et repassant à travers

la vie –
je vous connais
– et aussi je me trompe²⁰⁶

Si assiste così a una trasposizione quasi letterale delle *Correspondances* baudelairiane:

Je me promène à mon aise
dans ce bosquet de symboles
je sais qu'ils s'échangent
qu'ils glissent

par des mouvements que je sens
ils se répondent en moi [...]

je connais ce qu'ils disent
entre les piliers
murmures – oui –²⁰⁷

Tuttavia, a differenza del sonetto baudelairiano, qui il centro resta nuovamente il soggetto che fa esperienza del mondo: tutti i simboli che popolano il boschetto (e non più la foresta) convergono «en moi» e, sebbene il verbo utilizzato sia esattamente quello delle

²⁰⁴ J. Risset, *De plus en plus*, in *Petits éléments de physique amoureuse*, cit., p. 105.

²⁰⁵ S. Agosti, *Il testo degli istanti. Nota sulla poesia di Jacqueline Risset*, cit., p. 53.

²⁰⁶ J. Risset, *Promenade M.*, in *Petits éléments de physique amoureuse*, cit., p. 124.

²⁰⁷ Ivi, p. 119.

Correspondances («ils se répondent»), è chiaro come a essere in gioco sia una dimensione più marcatamente fenomenologica in cui l'individuo conosce quei mormorii dei «piliers» che in Baudelaire sono invece delle parole «confuses»²⁰⁸. Lo si vede già a partire dalla poesia d'apertura, dove la strada si trasforma sotto lo sguardo dell'Io che la osserva:

ce qui se passe quand il approche

est ceci :
que la rue tout à coup
penche [...]

elle tombe²⁰⁹

Il passo citato costituisce un chiaro esempio di quanto Agosti ha definito, prendendo in prestito una formula impiegata da Curtius per Proust, «compressione» di registri²¹⁰. In questi versi, nello specifico, si verifica una compressione tra il registro della sensibilità interiore e quello della percezione esterna: quest'ultimo finisce per obbedire al primo, sovvertendo così ogni legge fisica. In altre parole, si ha qui a che fare con una scrittura che potrebbe prendere il nome da un verso di Risset collocato in un altro punto della raccolta: una scrittura del «dehors dedans»²¹¹.

Lo spazio del dentro e quello del fuori sono così costantemente intrecciati e questo proprio perché, come si è visto, la mistica degli istanti è sostanzialmente frutto di una «esperienza interiore»:

Si celui
ou celle
qui aime
tombe

sur une route
sur une île
en volcan à pic
sur la mer [...]

: il – ou elle
a sur la cheville
un lieu du corps

²⁰⁸ Ch. Baudelaire, *Correspondances*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1975, p. 11.

²⁰⁹ J. Risset, *Corps étrange*, in *Petits éléments de physique amoureuse*, cit., p. 28.

²¹⁰ S. Agosti, *Il testo degli istanti. Nota sulla poesia di Jacqueline Risset*, cit., p. 55.

²¹¹ J. Risset, *Le feu*, in *Petits éléments de physique amoureuse*, cit., p. 41.

ouvert

qui bouillonne et fait mal
c'est par là que la vie
est visible et brûle
fenêtre sur le corps

vaste espace animé – deviné
intérieurement: rouge²¹²

La caduta può essere letta, in questo caso, come una possibile manifestazione della rottura rispetto alla continuità della vita, sebbene si tratti di un'interruzione evidentemente negativa: «Il est une forme d'interruption qui dit qu'elle n'a rien à voir avec l'instant, ni même avec le temps: ce sont les chutes – chutes par définition brutales, coupant la durée heureuse»²¹³. Un fenomeno puramente fisico, come può essere quello di una ferita, è trasformato dall'autrice in un'occasione di cogliere la vita nella sua essenza più profonda. L'avverbio «intérieurement» si carica così di una polisemia ricchissima grazie alla quale la nozione di «expérience intérieure» può essere compresa, al tempo stesso, nel suo senso più concreto (il sangue circolante nei vasi sanguigni, abitualmente invisibile all'occhio umano, e ora rivelato dalla ferita) e in quello metaforico, veicolato attraverso la lezione batailleana.

Parallelamente, poiché la caduta è associata qui a un soggetto inatteso, ossia quello amoroso, («Si celui / ou celle /qui aime/ tombe»), non è impossibile ipotizzare l'esistenza di un'ulteriore rete metaforica che farebbe della ferita provocata dalla caduta un simbolo della sofferenza che l'amore può generare. Si tratta, in ogni caso, di una pluralità di letture che solo la «compressione» dei registri è in grado di produrre e che la continua dialettica tra *dedans* e *dehors* sembra incoraggiare.

Se, come si è visto, l'amore è al centro di questa raccolta, è interessante osservare come la scrittura non cessi di interrogare anche gli altri due luoghi germinali dell'istante, la memoria e il sogno, qui convocati come vera e propria emanazione del Tu che rappresenta l'oggetto del desiderio. Appare importante però precisare che anche il Tu verso cui il desiderio amoroso è rivolto diventa esso stesso un significante tra gli altri, suscettibile di prendere una forma di volta in volta diversa sulla base della percezione dell'Io: «Je ne te

²¹² J. Risset, *Une île*, in *Petits éléments de physique amoureuse*, cit., pp. 31-32.

²¹³ J. Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 93.

vois pas je te sens / signe qui tient le paysage» o, ancora «Marchant désormais dans son pas / dans le pas d'un double invisible / pouvant être nommé: toi»²¹⁴.

In un contesto in cui il *tu* diventa «un *tu* flottant»²¹⁵, l'istante del ricordo evocato a più riprese nelle poesie non è, come ci si attenderebbe, unicamente riconducibile all'amato, al «premier moment» di *L'Amour de loin* (cfr. 2.8). Viceversa, si tratta soprattutto dell'istante che scatena i ricordi d'infanzia. In tal senso, il rapporto tradizionale tra memoria e amore appare rovesciato poiché quest'ultimo sembra agire come detonatore delle reminiscenze infantili:

L'amour parfait ouvre la vie
jusqu'à l'enfance
remonte
vers la plage claire²¹⁶

Il ricordo si allontana dalla sfera malinconica dell'amore di lontano per diventare momento gioioso, come se attraverso il rapporto con l'amato si potesse accedere alla dimensione meravigliosa del ricordo, inafferrabile se non mediante immagini («la plage claire») dallo stesso valore evocativo dei luoghi di Combray riportati alla mente del narratore della *Recherche* attraverso la tazza di tè. E, forse, l'origine di questa idea dell'amore come luogo privilegiato per l'emergere della memoria può essere ricondotta proprio a Proust, nel quale il vortice di sensazioni scatenato dalla *madeleine* è paragonato alla nascita del sentimento amoroso:

Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel²¹⁷.

In Risset si osserva la medesima carica totalizzante dell'amore-memoria come mostrano i versi che seguono quelli appena citati:

Je dis nous
puis-je dire nous ?

²¹⁴ J. Risset, *Petits éléments de physique amoureuse*, cit., p. 38 e 24. Si veda anche un passo di *Les instants les éclairs* in cui l'autrice rievoca la composizione di una canzone per pianoforte avvenuta in giovane età: «Si je me rappelle bien, il n'existait pas un *tu* précis à qui ces mots auraient été adressés. J'étais toujours amoureuse, mais amoureuse en général» (p. 28).

²¹⁵ J. Risset, *Les instants les éclairs*, cit., p. 29.

²¹⁶ J. Risset, *L'amour parfait*, in *Petits éléments de physique amoureuse*, cit., p. 63.

²¹⁷ M. Proust, *A la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*, cit., p. 44.

Oui

C'est de là que tout vient
– cette magie
mais sans truquerie ni croyances

fonctionnement vif

la grande boucle entre deux regards
entrée dans le temps prise dans la langue²¹⁸

Una magia definibile come tale per il suo carattere inspiegabile, «sans la notion de sa cause» per l'appunto.

Dapprima l'istante amoroso, poi l'istante del ricordo. L'ultima declinazione dell'*instant* rissettiano presente in *Petits éléments de physique amoureuse* è quella del sogno (e del sonno). Esattamente come per le reminiscenze infantili, il sonno viene innanzitutto concepito come strettamente legato alla figura dell'amato. Già nel Barthes dei *Fragments*, questo nesso è esplicitamente evocato e peraltro associato all'infanzia: durante «l'étreinte» dell'amato «nous sommes enchantés, ensorcelés: nous sommes dans le sommeil sans dormir; nous sommes dans la volonté enfantine de l'endormissement»²¹⁹. Similmente, in *Pentecôte*, con i versi «Je m'endors en toi / appuyée à ton corps»²²⁰ viene anticipata un'immagine che troverà una più estesa formulazione nella prosa di *Puissances du sommeil*:

L'idée, alors, serait celle-ci : faire l'amour en dormant ou, si possible, l'avoir déjà fait en dormant – ou simplement, peut-être, l'avoir rêvé – mais l'avoir rêvé ensemble. On retombe aussitôt dans l'impossible, puisque : on ne rêve que pour soi. Peut-être au fond, seulement le sommeil ensemble...²²¹

Se sognare insieme all'amato appare impossibile, dormire si rivela un'alternativa per condividere un istante al quale viene conferita un'importanza confermata, simbolicamente, dal titolo *Pentecôte*, termine con il quale, oltretutto, la poesia si chiude.

Il nesso tra sonno, sogno e amore può essere compreso alla luce del fatto che in questa raccolta viene annunciata quell'idea – così importante negli scritti successivi – del sonno

²¹⁸ J. Risset, J. Risset, *L'amour parfait*, cit., p. 65.

²¹⁹ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, cit., p. 121.

²²⁰ J. Risset, *Pentecôte*, in *Petits éléments de physique amoureuse*, cit., p. 102.

²²¹ J. Risset, *Puissances du sommeil*, cit., p. 144.

come disfatta della ragione (cfr. 3. 4). Un primo indizio dell'adesione all'immagine del sognatore come «creatura acefala» si trova nella poesia *Un Rêve*, costituita dal racconto – o dall'invenzione – di un sogno. Non a caso, ampio spazio è riservato all'accostamento di immagini che, per la loro natura incongrua e vivacemente disordinata, rimandano alla dimensione onirica:

Je m'endors en pensant :
«je suis»
et m'arrêtant :

si je commence à dire
à écrire
«Qui : je ?»
tout s'efface [...]

M'éveillant et voyant dans le rêve
l'animal noir enfoncer la porte

et se retrouver libre
dans la rue du village :
suis-je la porte ou l'animal
ou la rue autour de ses pas ?
de ses pas hésitants et :

taureau, terrible, *tu*²²²

Il centro attorno al quale questi versi – così come il resto del componimento – sono costruiti non è unicamente il racconto di un sogno, né un tentativo di deciframento delle immagini da esso generate: il vero motivo propulsore è un'analisi identitaria, una messa in discussione del soggetto che, in questo caso, passa attraverso il sogno. Si ha qui, ancora in fase embrionale, una conferma di quanto sarà teorizzato in *Puissances du sommeil* riguardo ai *rêves-programmes* e alla loro influenza sullo sviluppo della personalità dell'individuo (cfr. ancora 3.4): è come se la riflessione sul significato profondo dell'Io iniziasse con la veglia ma potesse essere portata avanti, a un livello più radicale, soltanto dal sonno, ossia quando i legami logici che regolano il pensiero diurno, razionale, vengono meno. In questo senso, la poesia termina su un passo particolarmente rivelatore:

²²² J. Risset, *Un Rêve*, in *Petits éléments de physique amoureuse*, cit., pp. 71-72.

Et en effet
voici :

Rire
le rêve
se moque

Qui crois-tu être au fond :
chèvre ou porte ou taureau ?

tu n'as guère de choix

ou plutôt

tu ne te voyais pas
dans un tel scénario animal
et villageois

Et de plus :
tu as peur [...]

Tu as peur au lieu de sortir
avec cette force
– force du Rire ? –
dans la rue

VIDE²²³

L'interrogazione identitaria, che per la profondità a cui arriva assume dei tratti angosciosi, sfocia nell'idea del sogno come espressione del riso, probabilmente di un riso vicino a quello di Zarathustra davanti all'angoscia della morte, qui peraltro evocata dall'immagine della strada vuota. *Rire* e *Vide*, significativamente messi in rilievo dall'autrice, si pongono dunque come le due estremità raggiungibili durante il sonno, momento privilegiato in cui il pensiero cerca di oltrepassare i suoi stessi limiti.

Resta, in questa ricerca dell'istante colto nella forma di ricordo, sogno e estasi amorosa, il problema di come la scrittura possa seguire la fuga del pensiero dai suoi confini abituali. In altre parole, può la scrittura, sebbene privata del suo carattere discorsivo, rendere conto dei momenti mistici? La risposta che l'autrice dà nell'ultima

²²³ Ivi, p. 78.

poesia della raccolta, sorta di congedo sul modello delle canzoni Trecentesche, fornisce una risposta solo in apparenza leggera:

Je te quitte cher poème
porte-toi bien

je vais ailleurs
voir si j'y suis

et toi

tu n'as

qu'à me suivre²²⁴

In realtà, viene qui espresso in versi quel che l'iniziale testo in prosa aveva già annunciato con il titolo di «L'amour de la poésie»: la scrittura serve a rafforzare, a rendere più intenso, il vissuto: «écrire sert à vivre plus, à sentir de plus près ce qu'on vit – surtout quand l'émotion coïncide pour un temps, plus ou moins long, avec la vie même»²²⁵. Esiste un primato dell'esperienza, dell'Io momentaneamente liberato «da quell'altro-da-sé che è il linguaggio, nella fattispecie il linguaggio poetico»²²⁶ ma è solo attraverso la scrittura che l'esperienza può essere totalmente afferrata. Afferrata ma non certo perpetrata: il tentativo di immobilizzare il mistero metempirico che l'istante porta con sé si traduce in un rovesciamento disilluso della preghiera di Giosuè per fermare il corso del Sole (Giosuè 10: 6-15) :

On se jette sur son crayon : «Reste soleil, reste un instant de plus» - prière faite au papier ; l'astre déjà suit son cours²²⁷.

3.6. *Les Instants* come ritratto di fine secolo: studio di due *avant-textes*

Nel 2000, per le edizioni Farrago, esce *Les Instants*, che può essere considerata a tutti gli effetti l'ultima raccolta poetica di Risset²²⁸. *Il tempo dell'istante*, del 2010, è in effetti costituito soltanto da una scelta di poesie datate 1985-2010 a margine delle quali la

²²⁴ J. Risset, *Promenade M.*, cit., p. 127.

²²⁵ J. Risset, *L'amour de la poésie*, cit., p. 9.

²²⁶ S. Agosti, *Il testo degli istanti. Nota sulla poesia di Jacqueline Risset*, cit., p. 59.

²²⁷ J. Risset, *L'amour de la poésie*, cit., p. 9.

²²⁸ J. Risset, *Les Instants*, Tours, Farrago, 2000.

scrittrice inserisce quattro componimenti già pubblicati separatamente in alcune miscellanee (cfr. 3.7).

La specificità di *Les Instants* è quella di essere una densissima raccolta (trentadue poesie a fronte delle tredici del precedente *Petits éléments de physique amoureuse*) in cui le accezioni della nozione di istante sin qui osservate vengono indagate attraverso le tre sezioni che la compongono: la prima, «Éclats», mette in rilievo l'idea di istante come rottura della durata; «Petites Épiphanies» il momento di rivelazione mistica che lo accompagna; «Dates passages», invece, pur evocando il nesso tra istante e ricordo a cui si è già fatto riferimento, presenta questo aspetto ricorrendo a date che appartengono al passato collettivo. L'ultima accezione dell'istante rissettiano che interessa, dunque, una memoria storica e non solo individuale, si traduce nell'indagine intorno a quel che può essere definito un *leitmotiv* della raccolta: l'addio al ventesimo secolo e il passaggio al nuovo millennio. Il prezioso ritrovamento degli *avant-textes* delle poesie *Siècle* e *Ange* (cfr. Appendice) è stato, in tal senso, doppiamente rivelatore: sul piano tematico, ha mostrato come, in origine, l'entrata nel ventunesimo secolo avesse ancora maggiore rilievo; su quello stilistico, ha permesso di comprendere meglio, attraverso le correzioni autoriali, la *démarche* scrittoria di Risset.

Prima di analizzare la peculiare accezione dell'istante quale espressione della memoria storica è opportuno soffermarsi sui significati già noti che la raccolta ripropone e amplifica. Non è in effetti un caso che *Les Instants* si apra con un titolo doppiamente emblematico: *Éclair* potrebbe essere considerato sotto molti punti di vista il manifesto poetico dell'istante, un contrappunto al manifesto in prosa dell'*Atomo del tempo*, così come l'annuncio del nucleo fondante di *Les instants les éclairs*:

De tout instant l'image
plus exacte et rapide
est l'éclair amoureux

la plus forte est d'enfance
choc – étrange, elle
nymphé absente

traversant les forêts qui s'éloignent
miroirs
salon des glaces

L'éclair a surgi comme un trou
dans le temps secret des journées

lumière

je te retrouve et tout à coup
matin de brume
regard du palais sur la ville

je vois²²⁹

Come il lampo, l'istante sorge all'improvviso e si pone come anticipatore: del temporale il primo, di un momento estatico il secondo. Qui, attraverso una sinonimia che infrange la norma linguistica legata alla locuzione «coup de foudre», «l'éclair» diventa annunciatore dell'istante amoroso, il quale, come si è visto, è per Risset quello più intenso²³⁰. È interessante notare come, nella prima pubblicazione su «L'Infini», questo incipit presentasse una variante importante: «De tout instant / l'image plus brillante plus courte / est l'éclair amoureux»²³¹. Se, da un lato, la presenza dell'aggettivo «brillante» rafforza l'associazione tra «l'instant» e «l'éclair», dall'altro il passaggio da «brillant» a «exacte» della versione in volume conferisce al lampo una dimensione gnoseologica che nella precedente pubblicazione esso non possedeva; una dimensione che va di pari passo con la definizione, ugualmente eccedente il puro ambito dell'estetica, di «image [...] la plus forte» associata all'infanzia. In altre parole, dunque, *l'instant-éclair* appare legato alla possibilità di una comprensione dell'esistenza che si muove intorno ai due poli dell'amore e dell'infanzia, a loro volta strettamente interconnessi (cfr. 3.5). Attraverso un'immagine dagli echi mallarmeiani, l'infanzia è personificata da una ninfa sfuggente che cammina per foreste, a loro volta in procinto di scomparire. Come già in *Poésie et prose*, la memoria, che non può prescindere da un'indagine identitaria, viene dunque simbolicamente affidata allo specchio (cfr. 1.5). Ma, in accordo al sempre più forte interesse rissettiano per la frammentarietà e la fluidità dell'identità, qui gli specchi si moltiplicano e si trasformano in un «salon des glaces», immagine della memoria adulta che osserva l'io nei differenti stadi della propria esistenza.

Appare dunque più chiaro come mai, nell'ontologia rissettiana dell'istante, *l'éclair* possa sorgere «comme un trou / dans le temps secret des journées», ossia soltanto in un tempo percepito come durata, sebbene «segret[a]», appena intuibile: trattandosi di un

²²⁹ J. Risset, *Éclair*, in *Les Instants*, cit, p. 9

²³⁰ J. Risset, *Instants I*, in «L'Infini» n. 44, hiver 1993, p. 56.

²³¹ *Ibid.*

momento privilegiato, esso deve necessariamente distinguersi qualitativamente (per intensità) e quantitativamente (per brevità) dal resto dell'esistenza. Non è secondario rilevare che, nella primitiva versione apparsa su «L'Infini», il secondo verso presenti una variante che mette in rilievo l'opposizione tra la brevità dell'istante descritta ai versi 1-2 («De tout instant l'image / plus exacte et rapide») e la lunghezza del tempo della durata: «dans le temps secret des journées / longue lumière (calme)»²³².

È solo nella rapidità dell'istante che può realizzarsi il «mistero metempirico» jankélévitchiano o l'estasi batailleana, qui significativamente indicata attraverso il sintagma «je vois» privato di qualsiasi complemento oggetto e, pertanto, più vicino a quella che sembra una visione mistica dell'esistenza. Negli ultimi quattro versi, mediante l'incontro con quel che si intuisce essere un *tu* dalle fattezze umane (ma indicato solo con il pronome personale complemento «te» che, a rigore, potrebbe adattarsi mediante un processo di personificazione anche ad un oggetto o a un luogo), si verifica una visione che procede attraverso una metonimia di tipo proustiano introdotta dal «tout à coup». (cfr. 3.4) Lo spazio e il tempo sono però qui evocati ellitticamente («matin de brume» «regard du palais sur la ville») senza quindi che ad essi possa essere associata un'immagine precisa.

Come si è detto, in questa raccolta, per la prima volta, l'istante rivelatore viene associato a eventi che non riguardano direttamente la sfera intima del soggetto ma che attingono alla cronaca contemporanea: è il caso, in particolare, della poesia intitolata *Bombe* e successivamente tradotta in italiano dall'autrice con la formula *Bomba al Velabro* che precisa, esplicitandolo, il contesto da cui trae origine. Trattandosi dell'evocazione dell'attentato de 1993 alla chiesa di San Giorgio in Velabro a Roma compiuto da alcuni esponenti mafiosi, è chiaro come l'istante qui chiamato in causa abbia un valore negativo. La rottura rispetto al tempo della durata deve essere qui intesa nel suo senso più concreto poiché la chiesa, «douce église occupée à durer», venne di fatto gravemente danneggiata e l'istante che segna l'esplosione della bomba non è più un *éclair* isolato dalla coscienza ma un momento storicamente individuabile. L'epifania che l'evento porta con sé è dunque di carattere molto diverso da quelle sin ora incontrate poiché, per la prima volta, il significato della rivelazione data nell'istante è chiarissimo e espressamente formulato: «instant néant ainsi toujours possible / rien d'immortel»²³³.

²³² *Ibid.*

²³³ Entrambe le citazioni sono tratte da J. Risset, *Bombe*, in *Les Instants*, cit., p. 44.

Una simile interruzione negativa e strettamente dipendente da cause esterne riguarda il già incontrato tema della caduta, che in questa raccolta appare per ben tre volte. Nelle poesie intitolate *Ouverture* e *Un instant, vingt-cinq siècles*, si osserva una riformulazione dello stesso incidente riguardante la rottura del tendine d'Achille durante una vacanza in Grecia; incidente riportato in *Petits éléments de physique amoureuse* e successivamente descritto in *Les instants les éclairs* (cfr. 3. 5). Al di là di ogni interesse aneddótico, ciò che conta è che la reiterazione di motivi da una poesia all'altra, e da una raccolta all'altra, conferma l'idea, già osservata per *L'Amour de loin*, (cfr. 2.8), di un «laboratorio della scrittura» in cui quest'ultima non appare mai definitiva. Nonostante la fine dell'esperienza di *Tel Quel* e del coinvolgimento dell'autrice con il movimento, appare dunque chiaro come un retaggio ideologico del movimento stesso – il rifiuto dell'opera come prodotto commerciale finito – sia comunque sempre presente. Tale aspetto appare tanto più vero se si considera che in *Un instant, vingt-cinq siècles*, poesia dal titolo esplicitamente dantesco, è riportata, con varianti minime, una successione di sei versi già presenti in *Petits éléments de physique amoureuse*:

*quand je tombe
en volcan à pic
ma blessure se brûle
et ne cesse plus*

*c'est par là que la vie
est visible et brûle²³⁴*

La pratica autocitazionale, seppur sottoposta a un processo di *auto-excision* in senso genettiano²³⁵, diventa qui esplicita se non, addirittura, messa in rilievo, poiché i versi sono riportati in corsivo come la gran parte delle citazioni che Risset dissemina abitualmente nelle sue poesie. Il lettore, dunque, viene in qualche modo avvertito della presenza di una citazione senza che per questo il rimando all'autore sia evidente. La propria poesia diventa così un testo tra gli altri senza che ad esso venga conferita più o meno importanza nel quadro delle innumerevoli possibilità citazionali.

Si è detto che le varianti introdotte da Risset nel citare i suoi stessi versi sono minime. Una, però, appare particolarmente significativa e rivelatrice dell'intensificarsi

²³⁴ J. Risset, *Un instant, vingt-cinq siècles*, in *Les instants*, cit., p. 122 (corsivo nel testo) e J. Risset, *Petits éléments de physique amoureuse*, cit., p. 31 e p. 32, dove sono presenti anche dei versi qui tagliati dall'autrice.

²³⁵ Cfr. G. Genette, *Palimpsestes*, cit. pp. 266-271.

dell'indagine intorno all'Io come soggetto percettivo: si tratta del passaggio da «Si celui / ou celle / qui aime / tombe» della prima pubblicazione a «*quand je tombe*» della seconda e, parallelamente, da «sa blessure se brûle» a «*ma blessure se brûle*». Mediante un'operazione riconducibile a quella codificata da Genette sotto il nome di *vocalisation*, a essere introdotto è proprio il *je*, ossia un soggetto che non è più quello, generico e di terza persona, di chi ama ma che risponde invece all'istanza di un narratore specifico, sia esso autobiografico o meno²³⁶. Questo ritorno all'Io, già annunciato nelle raccolte che seguono la svolta dantesca, viene qui reso esplicito:

Ah gracieux Je
si longtemps je t'avais
oublié²³⁷

Ancora più dell'incontro con la *Commedia*, l'indagine intorno all'istante sembra aver condotto a una riscoperta del *je* che, in effetti, non è più accompagnato da quella alternanza osservabile nei primi testi con il pronome di terza persona *elle*. Al contrario, l'unica dialettica riscontrabile con una certa frequenza è quella tra *je* e *tu* iniziata nel contesto di un dialogo amoroso in *L'Amour de loin*, e qui riportata in un contesto più ampio che interessa la percezione del reale. In maniera ancora più esplicita che in *Petits éléments de physique amoureuse*, lo sguardo dell'Io sembra modificare l'esistenza delle cose secondo quanto è stato puntualmente definito come «*récit de la vue*»²³⁸:

montagnes
mer
arbres
nouvelles cellules du toi caché

dispersé

je regarde à présent par tes yeux
donc :
ce qui est là c'est toi

regardant toi²³⁹

²³⁶ Per la nozione di *vocalisation*, cfr. *ivi*, p. 336.

²³⁷ J. Risset, *Chute*, in *Les Instants*, cit., p. 73.

²³⁸ M. Bishop, *French Poetry Top Ten?* «World literature today», Winter 2002, p. 94.

²³⁹ J. Risset, *Perception*, in *Les Instants*, cit., p. 60.

Nonostante l'inequivocabile struttura allocutivo-conativa di passi come quello appena citato, dove il binomio *io-tu* appare scandire l'andamento dei versi, il *tu* qui evocato è difficilmente collocabile in un registro di esclusiva matrice amorosa. Viceversa, esso sembra porsi come un altro da sé mediante il quale l'Io accede a una diversa visione del mondo:

Mais ce regard n'est pas plus court
passe par moi la mer le monde
il fait le tour

puisque tu es
le paysage que je vois
et je suis ton regard qui regarde²⁴⁰

Si verifica così una *mise en abyme* attraverso la quale i confini tra Io e Tu si fanno estremamente labili, tanto da poter ipotizzare che il Tu non sia altro che una proiezione dell'Io, un dialogo tra l'Io e l'Altro in senso lacaniano e in grado dunque di ampliare i confini della realtà psichica. Quel che si verifica grazie all'incontro di queste due istanze è, come indica l'autrice attraverso una riformulazione del *Coup de dés* mallarmeano, un atto percettivo:

je vois la mer, les arbres, les montagnes
rien n'a eu lieu sinon
un petit acte de perception

à transfiguration
rapide²⁴¹

All'interno del movimento a spirale che questa poesia mette in scena, movimento in cui la fine è un ritorno all'inizio leggermente modificato («montagnes / mer / arbres») dell'incipit che diventa «je vois la mer, les arbres, les montagnes», la dialettica tra l'Io e il Tu sembra permettere l'insorgere del vero centro attorno a cui il testo è costruito: «un petit acte de perception». I luoghi evocati (il mare, gli alberi, le montagne) scompaiono nel sintagma mallarmeano «rien n'a eu lieu» e tutto sembra dunque dover essere ricondotto all'operazione fenomenologica compiuta dall'Io. Operazione che, però, a differenza di quelle di simile portata già rintracciabili in *Jeu*, avviene nell'istante e, dunque, in un momento privilegiato e annunciatore, almeno in Risset, di un fenomeno a

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ Ivi, p. 61.

carattere mistico. In effetti, è proprio su una trasfigurazione che la poesia si chiude: il paesaggio trasfigurato, nel senso più strettamente etimologico del termine, è ormai un non-luogo completamente dominato dalla percezione scaturita dal confronto tra l'Io e il Tu.

Questa operazione di trasfigurazione che ha luogo nell'istante può avvenire soltanto nell'ambito del linguaggio, della parola che permette il passaggio dal luogo reale a quello immaginario:

retournement toujours possible
comment saisir avec les mots ?

ah mots retournez-vous
regardez-nous vers la colline
l'oiseau dort ici dans le col du chat
sur la machine et je jure
que tout est vrai dans cet instant
ah soyons vrais
provisoirement
puisque nous sommes provisoires
et légers

envols et fleurs de courges
aussitôt saisis en beignets²⁴²

Il problema di come il linguaggio possa afferrare le minuscole verità che l'istante porta con sé è qui risolto attraverso un procedimento emblematico della scrittura rissettiana degli ultimi anni: il passaggio dal reale all'immaginario avviene attraverso uno spostamento di tipo metaforico o metonimico (l'immagine dell'uccello addormentato sul collo del gatto, i fiori di zucca trasformati in dolci...). Si tratta, non a caso degli stessi due procedimenti che, secondo Freud, regolano la produzione onirica. È in questo modo che può realizzarsi, in questa raccolta più che in altre, quell'auspicio dell'autrice di avvicinarsi a una scrittura che segua da vicino l'andamento del sogno (cfr. 3.4). E, poiché l'avvicinamento alla sfera dell'Immaginario avviene nel contesto di piena libertà che richiama lo spazio onirico, il verso «[...] et je jure / que tout est vrai dans cet instant» può essere inteso proprio come espressione della coscienza addormentata che fa esperienza delle immagini che popolano i sogni come se si trattasse di qualcosa di estremamente reale.

²⁴² J. Risset, *Ange*, in *Les Instants*, cit. p. 49.

Il punto della raccolta in cui questo procedimento appare più evidente è «Petites éphiphanies»²⁴³: composta da dodici brevissime poesie, questa sezione appare al tempo stesso molto vicina allo stile grafico del *Coup de dés* e ai primi testi pubblicati in «Tel Quel». Si tratta di componimenti di difficile interpretazione, senza titolo e scanditi unicamente dalla progressione numerica. Oltre all'uso del maiuscoletto che, attraverso la lezione mallarmeana, crea dei nessi privilegiati tra alcune parole, ricompaiono qui tutti quei segni di interpunzione reperibili nelle primissime raccolte e poi, progressivamente abbandonati: barre verticali, parentesi, trattini. È difficile non riconoscere in questa serie di poesie un'espressione della scrittura onirica appena descritta ma, per così dire, portata alle sue estreme conseguenze:

Tissu tissé d'espace

percé par la connaissance
– la brutalité son signe

cavalier renversé au sol
cheval dessus

«le chemin est irréversible»
vert damassé

en marche encore²⁴⁴

Si tratta di una scrittura che procede per associazioni, siano esse sonore (la paronimia «tissu tissé») o semantiche («cavalier renversé au sol / cheval dessus»), alle quali si lega la sempre presente «memoria poetica» che interviene per mezzo di citazioni private di quei punti di riferimento “rassicuranti” che la precisazione del contesto creerebbe. Il risultato è una poesia che, abolendo ogni pretesa di veicolare un messaggio, si costruisce intorno a un nucleo significante dando vita a immagini dal carattere onirico: «l'ombre du fleuve», «la circonférence du compas de l'enfant», «le rose retourné sur le blanc / cris de l'air», «Appuyé à l'air», «un cercle cassé» sono solo alcuni dei possibili esempi

²⁴³ In *Les instants les éclairs* Risset associa l'epifania all'istante precisando però la connotazione da attribuire a questo termine: «On peut l'appeler épiphane; le mot convient, avec son origine liturgique, à condition pourtant de le dépouiller de tout relent de cuisine dévote, et de le retrouver pur, c'est-à-dire natif, chaque fois qu'on le rencontre, et de l'attendre, sans l'attendre» (p. 16).

²⁴⁴ J. Risset, *XII*, in *Les Instants*, cit., p. 100.

individuabili all'interno di questa sezione²⁴⁵. In questo contesto, il ritorno a una proliferazione della «ponctuation noire» assume un significato diverso da quello delle raccolte pubblicate negli anni di *Tel Quel*. L'uso – frequentissimo in questa sezione – della parentesi non rimanda più a una «crisi del senso»²⁴⁶ resa manifesta dal linguaggio (cfr. 1.7.) ma si pone invece come tentativo di imitare la frammentarietà del mondo onirico. Abbandonata la precedente funzione sintagmatica, la parentesi passa a «una dominante di tipo paradigmatico a cadenza monorematica: correzione del passo, del ritmo, essa accentua la propria indicazione di “verticalità” e, spazializzando il testo, istituisce, nell'atto pacifico del vergare, un dislivello, un *décalage*»²⁴⁷. Lo mostra bene l'*épiphanie* numero IV:

«soustraite»

ET PARLANT A LA FOIS

(vers quoi il venait de travers)

DE L'AUTRE

(en riant)

HYPOTHESE ?

(en traversant)²⁴⁸

Qui la parentesi si pone come *trait d'union* tra i sintagmi «vers quoi il venait de travers», «en riant» e «en traversant», tutti e tre indicanti un soggetto in movimento; istituendo una possibilità di lettura su base tipografica, la parentesi oppone di fatto questi versi ai tre scritti in maiuscolo così come anche al primo posto tra virgolette. La poesia, molto vicina alla nozione di «partitura mallarmeana» appare così divisa in almeno tre

²⁴⁵ Queste citazioni si trovano, rispettivamente, in J. Risset, *Les Instants*, cit., alle pagine: 89, 90, 91, 96 e 97.

²⁴⁶ M. Landi, *Una cattiva infinità. Parentesi e parabasi nella modernità francese*, cit., p. 60

²⁴⁷ Ivi, p. 61.

²⁴⁸ J. Risset, *IV*, in *Les Instants*, cit., p. 92.

piani ognuno dei quali è distinto dagli altri mediante una soluzione grafica differente (parentesi, maiuscolo e virgolette)²⁴⁹.

Se l'istante richiede di essere espresso mediante una scrittura di tipo onirico, appare forse più chiaro come mai esso assuma in Risset un'ulteriore connotazione, assente dalle formulazioni teoriche di Jankélévitch, Bataille e Nietzsche: esso non risulta più unicamente legato al tempo ma anche allo spazio. O meglio, potenzialmente in grado di portare alla mente non solo dei momenti ma anche dei luoghi:

instant
qui est temps qui est espace
où le temps s'arrête
et se jette
dans le plus petit objet venu
venu par hasard
dans le regard²⁵⁰

Naturalmente, come si è detto, si tratta di uno spazio trasfigurato dallo sguardo e, dunque, non identificabile con l'oggetto afferrato dalla vista. Tutto lascia pensare a uno spazio di origine proustiana, ossia a un luogo *altro* evocato, come in *Jean Santeuil*, per mezzo di quanto in Risset assume la forma del «plus petit objet venu»:

Jean était à cette âge où la terre n'est pas devenue quelque chose de parfaitement connu et réel, où l'on ne serait pas étonné qu'un endroit nouveau, un endroit bien réel, planté d'arbres et où on peut marcher donnât accès sur un monde irréel²⁵¹.

Lo spazio che l'istante rivela appare indipendente dal luogo in cui il soggetto si trova; esso è invece determinato dal fatto che l'Io, dopo aver abbandonato la dimensione del reale si muova in quella dell'irreale, per l'appunto vicina al dominio del sogno. Parallelamente, lo spazio così concepito non è lontano dalla descrizione del «vrai lieu» che Bonnefoy fa nell'*Improbable*, dove si ritrova la stessa associazione con la dimensione temporale e, nella fattispecie, con l'istante: «Le vrai lieu est un fragment de durée consumé par l'éternel, au vrai lieu le temps se défait en nous»²⁵². «Vrai lieu» che è

²⁴⁹ S. Mallarmé, *Observation relative au poème Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, cit. Cfr. anche 2.8.

²⁵⁰ J. Risset, *Vide*, in *Les Instants*, cit., p. 67.

²⁵¹ M. Proust, *Jean Santeuil*, Paris, Gallimard, 1971, p. 305.

²⁵² Y. Bonnefoy, *L'Improbable*, cit., p. 181.

collocabile, nei termini di Starobinski, nell'intersezione tra «un site localisé et un absolu»²⁵³.

È in questo senso che può essere letta l'ultima sezione della raccolta, «Dates Passages» nella quale, come si è detto, sono evocati alcuni momenti o figure tratti dalla storia (letteraria e non) o dalla mitologia, quali lo stesso Proust, la regina di Saba, Ulisse la guerra del Kosovo, o Adriano Sofri²⁵⁴. Questo insieme estremamente eterogeneo è convocato in un costante dialogo tra passato e presente, tra immagini che appartengono all'antichità e ad altre spiccatamente contemporanee: se l'istante era stato definito come atomo del tempo, esso diventa anche copresenza di spazi con cui si ammette, proprio come nel linguaggio onirico, l'esistenza simultanea di elementi normalmente estranei tra loro.

Un esempio per tutti è la poesia dal titolo *Reine*, in cui la Regina di Saba è presentata in termini molto vicini a quelli di Salah Stétié nel già menzionato *Un suspens de cristal*:

Reine du désert
éléphants blancs cavaliers gris
Elle glisse [...]

Cristal :

troublée par le cristal

et la sagesse²⁵⁵

Al di là della componente intertestuale che rimanda esplicitamente a Stétié, i primi versi forniscono una rappresentazione abbastanza classica della Regina; un ritratto che sfocia, qualche verso dopo, nella rievocazione della storia d'amore con Salomone narrata nel *Kebra Negast* (cap. 29-30). Ma ecco che la narrazione si interrompe bruscamente per lasciare posto a immagini che nulla hanno a che vedere con la regina di Saba:

²⁵³ J. Starobinski, *La prose du voyage*, «L'Arc» n. 66, 1976, p. 5.

²⁵⁴ Benché, come precisato in *Les instants les éclairs* (p. 33), la politica sia estranea ai colpi di fulmine, non è secondario ricordare il forte coinvolgimento politico, civile e sociale di Jacqueline Risset. Su questo punto si rimanda a D. Garritano, *Politica e impegno in Jacqueline Risset. Un linguaggio a più voci*, in M. Galletti (a cura di), *Jacqueline Risset. «Une certaine joie»*, cit., pp. 179-187; a M. Segonds-Bauer, *Jacqueline Risset ou l'audace* in M. Galletti (a cura di), *Jacqueline Risset. «Une certaine joie»*, cit., pp. 189-195; infine a D. Galateria, *Jacqueline Risset, l'impegno*, in M. Galletti (a cura di), *Jacqueline Risset. «Une certaine joie»*, cit., pp. 197-201.

²⁵⁵ J. Risset, *Reine*, in *Les Instants*, cit., p. 104. Oltre ai riferimenti presenti nei versi, è chiaro che Risset non si stia riferendo al racconto biblico poiché, nell'ultimo verso, la Regina viene evocata con il nome arabo di Balkis (o Bilqis secondo alcune trascrizioni).

du désert les guerriers tirent sur l'avion
l'avion se glisse dans le petit jour
venu de loin
ayant fait d'autres guerres²⁵⁶

Dalle atmosfere evocative del racconto del *Kebrà Negast* si passa, senza soluzione di continuità, a quelle, drammatiche, del conflitto arabo-israeliano. Lo stesso procedimento è all'opera in *Batailles lointaines* dove, all'iniziale descrizione delle tecniche militari greche e poi degli elefanti da battaglia dei persiani, si sovrappone l'evocazione di una famiglia uccisa a Pristina durante la guerra del Kosovo²⁵⁷. L'associazione, in questo caso resa possibile da un luogo (seppur non di precisa identificazione, qual è il deserto), è portata avanti per metonimia. Chiaramente, in questo contesto, l'emergere di un luogo irreali che accompagna l'istante proustiano dà vita a scene oscure che nulla hanno a che vedere con quella felicità accostata alla memoria individuabile in altre poesie.

Si può affermare che in *Les Instants*, più che in ogni altra raccolta, Risset tenti di rendere conto di quegli istanti negativi di angoscia definiti da Jankélévitch come una declinazione dell'«ennui», in grado di far emergere la «peur de l'instant», «le vertige de l'homme devant l'instant». Si tratta, per Risset «des coups de foudre négatifs [...] survenant par surprise, ayant en commun avec les autres, les heureux, les éblouissants, un caractère de présage»²⁵⁸. Come, ad esempio, il ricordo di un'eclissi di sole estiva: «malaise prolongé, ciel blafard, sentiment de menace» che, significativamente, coincide con un evento straordinario in grado di interrompere il naturale alternarsi del giorno e della notte facendo, forse, presagire l'oscurità estrema della morte²⁵⁹. In effetti, è proprio l'istante ultimo, quello della morte, a costituire, nell'ottica jankélévitchiana, il venir meno di tutte le possibilità che l'esistenza offre, la sottrazione definitiva dell'opportunità di godere di un altro momento semelfattivo tra quelli potenzialmente afferrabili dall'individuo²⁶⁰.

In tal senso, la già menzionata insistenza sull'arrivo del nuovo millennio che popola *Les Instants* può essere letta proprio come una delle accezioni degli istanti di inquietudine. Prima di osservare nel dettaglio come questo elemento interagisca con i versi, è utile fare

²⁵⁶ Ivi, p. 107.

²⁵⁷ Ivi, pp. 112-113.

²⁵⁸ J. Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 36.

²⁵⁹ Ivi, pp. 36-37.

²⁶⁰ Cfr. V. Jankélévitch, *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux*, cit., p. 24.

riferimento alla descrizione – sebbene posteriore rispetto alla pubblicazione di *Les Instants* – di tale momento di passaggio fornita dall'autrice proprio in *Les instants les éclairs*:

La menace avait été déjà entrevue quelques mois auparavant, dans l'angoisse excessive, mais impressionnante, de la première nuit du nouveau millénaire : on avait annoncé – bruits venant des milieux scientifiques des États-Unis – que par l'effet d'une erreur de calcul (oubli d'inscription d'un zéro dans le calendrier informatique), tous les ordinateurs allaient s'éteindre d'un seul coup, faisant tomber les avions et régner sur la terre une nuit plus totale et plus catastrophique que tous les malheurs annoncés aux crédules population médiévales à l'approche de l'an mille²⁶¹.

La scrittrice fornisce poi ulteriori precisazioni riguardo l'allarme lanciato dagli scienziati statunitensi: l'inquietudine per l'arrivo dell'anno 2000 è dunque rievocata per mezzo di una profezia di cui, nel 2014 – anno di pubblicazione di *Les instants les éclairs* – la scrittrice conosce già l'esito. Queste righe assumono così un carattere peculiare: non tentativo di creare una tensione narrativa dopo più di un decennio dai fatti in questione, ma segnalare un'angoscia più profonda per cui la falsa profezia è solo un pretesto. Subito dopo, la causa reale del malessere viene infatti rivelata insieme alla sua stessa cura:

L'instant seul permet d'échapper à la douleur bizarre, et certainement tout à fait puéride, du passage d'un siècle à l'autre : stupeur attristée, profondément stupéfaite, vraiment triste : comment déjà parler de ce siècle qui a toujours été le mien, qui est le mien, et en parler, d'un jour à l'autre, comme du «siècle dernier», alors que le «siècle dernier» c'était – incontestablement – le dix-neuvième. [...]
Étonnement et refus du même ordre : celui qu'éveille le passage brusque – d'une minute à l'autre – à l'imparfait de l'indicatif, quand quelqu'un meurt²⁶².

L'angoscia, dunque, non risiede tanto nell'avvento del nuovo millennio quanto piuttosto nella necessità di lasciare il precedente. È proprio in quest'ottica che può essere letto *Les Instants*: mediante la ripresa di un verso di Apollinaire («Siècle ô siècle des nuages / où / où vas-tu sous le grand ciel bleu?») ²⁶³, è proprio un triste addio al Novecento quello che si consuma nella raccolta. Più precisamente, e in linea con l'accezione dell'istante-memoria di impronta collettiva, le poesie delineano un insieme di figure e eventi che hanno caratterizzato la storia del ventesimo secolo. Oltre a quelle, già menzionate, rintracciabili nella sezione «Dates Passages», vale la pena di ricordare,

²⁶¹ J. Risset, *Les instants les éclairs*, cit., p. 37.

²⁶² Ivi, pp. 37-38.

²⁶³ J. Risset, *Siècle*, in *Les Instants*, cit., p. 31.

almeno, Thelonious Monk, a cui la poesia *Sphère* è dedicata, o i riferimenti all'operazione «Mani pulite» in *Siècle*²⁶⁴. «Gli istanti» del titolo, al plurale, non designano quindi unicamente i momenti privilegiati che si distaccano dall'ordinarietà dell'esistenza personale ma anche le tessere di un mosaico più esteso che ritrae parte della storia degli ultimi anni del Novecento: un «siècle par bribes», come recita un verso²⁶⁵.

In tal senso, la scoperta di un dossier contenente quattro dattiloscritti recanti correzioni autografe di Risset riconducibili alle poesie *Siècle* e *Ange*²⁶⁶, costituisce una conferma di questa impostazione a carattere seriale della raccolta. In questa prima fase, in effetti, i testi non presentavano un titolo tematico oppure, là dove presente, quest'ultimo appare in posizione rematica dopo la dicitura numerica: in 1B, *Siècle* è indicato come «Instant 5 (4) Fin de siècle» mentre in 1A il titolo è addirittura assente; i due dattiloscritti relativi a *Ange* sono invece designati come «Instant V» e «Instant 5 (Bombe) [cancellato] dessin²⁶⁷». Queste annotazioni lasciano dunque pensare che ogni testo fosse originariamente segnalato soltanto da un numero, attraverso un modello del tipo *Instant I*, *Instant II*, *Instant III*..., modello che, in effetti, si ritrova anche in pubblicazioni antecedenti alla ripresa dei testi in *Les Instants*, come nel già menzionato *Instants I* apparso su «L'Infini»²⁶⁸. Senza l'aggiunta del titolo tematico, la raccolta sarebbe stata ancora più

²⁶⁴ Si tratta, rispettivamente, di *Sphère* alle pp. 15-20 e di *Siècle* alle pp. 21-32.

²⁶⁵ J. Risset, *Ange*, in *Les Instants*, cit. p. 50.

²⁶⁶ Il dossier è stato catalogato da Marie Odile Germain con il titolo di «*Poésie. Instants*», *boîte rouge : trad. publ; lettres du père; brouillons des Instants; «Balkis reine de Saba»; anciens textes: Hypérior, Épiphanies, mss anciens* (cfr. *Inventaire sommaire des manuscrits des oeuvres de Jacqueline Risset*, cit., p. 122). Sfortunatamente la classificazione non è stata estesa ai singoli fogli dattiloscritti. Per maggiore chiarezza, sarà qui proposta la seguente dicitura dove 1 indica i dattiloscritti relativi a *Siècle* e 2 quelli relativi a *Ange*: 1A senza titolo, 4 ff. datt. con correzioni manoscritte; 1B «Instant 5 (4) fin de siècle», 6 ff. datt. con correzioni manoscritte; 2A «Instant 5 (Bombe) [cancellato] dessin», 5 ff. datt. con correzioni manoscritte; 2B «Instant V», 3 ff. datt. con correzioni manoscritte. Per una visione d'insieme si rimanda all'appendice.

²⁶⁷ Il fatto che due poesie diverse rechino la stessa numerazione può essere spiegato se si ipotizza che l'ordine di apparizione dei testi in *Les Instants* dovette essere ripensato più volte. In una pubblicazione anteriore a *Les Instants*, *Siècle* è infatti designato come *Instant V* (*Instant V (siècle)*), in L. Giraudon e H. Deluy, *Poésies en France depuis 1960. 29 Femmes. Une anthologie*, Paris, Stock, 1994, pp. 205-214) mentre in *Les Instants* occupa la terza posizione. A differenza di quanto indicano 2A e 2B, *Ange* è la sesta poesia della raccolta e non la quinta; quest'ultima posizione è invece occupata, nel volume, da *Bombe*, titolo cancellato in 2A. In alcuni casi, invece, la simmetria tra titolo numerico e posizione occupata in *Les Instants* è esatta: a *Instants I*, corrisponde, come si è visto, la prima poesia della raccolta, *Éclair*; a *Instant II* (pubblicato in «Common Knowledge», vol. 4, n. 2, Fall 1995, pp. 130-139) corrisponde *Sphère*, secondo testo di *Les Instants*.

²⁶⁸ Lo stesso tipo di numerazione appare nella pubblicazione per la rivista «Common knowledge»: *Instant I*, in «Common Knowledge», cit. e *Instant II* in «Common Knowledge», cit. In altre due pubblicazioni coeve è invece riportata la formula numerica insieme al titolo tematico: *Instant V (siècle)*, in L. Giraudon e H. Deluy, *Poésies en France depuis 1960*, cit., pp. 205-214; *Instant II (Sphère)*, in H. Deluy, *Une anthologie de circonstance*, Paris, Fourbis, 1994, pp. 245-249.

vicina a un ritratto del ventesimo secolo costituito proprio dalla giustapposizione di istanti.

Come anticipato all'inizio del capitolo, gli *avant-textes* si rivelano preziosi per misurare il ruolo di congedo al Novecento che Risset sembra aver conferito alla raccolta²⁶⁹. In particolare, in 2A e 2B è possibile distinguere una lunga parte, costituita da poco meno di trenta versi, completamente eliminata nella versione finale di *Les Instants* e in cui il tema del ritratto di fine secolo è declinato in una prospettiva linguistica riguardante la ricerca di una parola nuova che si adatti al secolo entrante:

Ce qu'il faut à présent c'est chercher
la langue pour ce maudit siècle
qui s'achève – oui –
mais où sommes-nous sinon au début
sinon au début pour la langue
petit poème
blanc
Guillaume et Charles avec le comble
l'eau pure de cette langue c'est R[r]acine
mais quoi
après Arthur qui se coupe
la jambe
après Stéphane qui s'étouffe dans la gorge
nous [en] sommes encore là ?

Oui mais non
- dans nos cellules ~~dans~~ nos phrases
il a coulé ce siècle-là
elles sont
désossées nos phrases
et ont l'air d'avancer [un peu avancent]
dans le frais tranquille
tournant les enfants dix-neuvième
c'est que désormais ~~ce n'est pas~~
tout
c'est une sève
un peu différente
qui coule²⁷⁰

²⁶⁹ Naturalmente, valgono tutte le note precauzioni rispetto a un'analisi genetica degli *avant-textes* che, comunque, sarà qui affrontata a margine di quella sul testo pubblicato. Sui possibili limiti dell'approccio genetico ai testi cfr., ad esempio, L. Hay, «*Le texte n'existe pas*». *Réflexions sur la critique génétique*, «Poétique», n. 62, avril 1985, pp.147-158.

²⁷⁰ «*Poésie. Instants*», *boîte rouge* : trad. publ.; *lettres du père* ; *brouillons des Instants* ; « *Balkis reine de Saba* » ; *anciens textes* : *Hypérion, Épiphanies, mss anciens*, 2A, f. 1. Nella citazione sono riportate le

La necessità di trovare una parola adatta al nuovo millennio o, meglio, in grado di rappresentare la fine del ventesimo secolo, passa attraverso il riferimento a coloro che, pur non essendo vissuti nel Novecento, hanno segnato una metamorfosi della parola poetica: Apollinaire, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé sono familiarmente convocati nei versi attraverso il loro nome di battesimo. «La langue pour ce maudit siècle» viene così iscritta da Risset all'interno di una specifica equivalenza: la lingua da ricercare è la lingua poetica, come se l'arrivo del nuovo millennio implicasse un bilancio e, eventualmente, una ridefinizione dell'atto scrittorio. Lungi dal rappresentare il punto di arrivo dell'interrogazione sulla poesia, i quattro autori menzionati sembrano costituirne una tappa parzialmente superata («nous [en] sommes encore là ? / Oui mais non [...] il a coulé ce siècle-là»). In tal senso, non è forse un caso che Rimbaud e Mallarmé siano evocati attraverso immagini relative alla loro morte («après Arthur qui se coupe / la jambe / après Stéphane qui s'étouffe dans la gorge»). Come da tradizione classicista, la lingua poetica viene apparentemente fatta discendere dall'«eau pure» raciniana ma l'intento parodico è chiaro: Racine è l'unico autore indicato con il cognome e la «r» iniziale passa, attraverso la correzione, da maiuscola a minuscola.

La natura della parola poetica contemporanea è dunque ben altra: «petit poème /blanc» in cui le frasi sono «désossées». Si tratta, in effetti, di una definizione molto calzante per un certo tipo di produzione poetica a cavallo tra ventesimo e ventunesimo secolo (si pensi a Michel Deguy) così come per quella di Risset stessa. L'immagine delle frasi senza ossa, certamente antilirica, suggerisce l'estrema libertà (sintattica, metrica, lessicale) del verso contemporaneo. L'anafora di «phrases» (peraltro messa in rilievo, nella seconda occorrenza, dall'anacoluto) conferma l'impossibilità di tracciare confini netti tra la funzione poetica e quella referenziale del linguaggio: la ricerca di una nuova parola coinvolge qui entrambe le sfere. Il bilancio appare dunque sostanzialmente positivo, come mostra la metafora finale della linfa che, sebbene «un peu différente», continua a scorrere.

L'altra coppia di *avant-textes* (1A e 1B), dattiloscritti preparatori di *Siècle*, non sono particolarmente rivelatori dal punto di vista tematico: a differenza di quelli relativi a *Ange*, non si riscontrano significative trasformazioni quantitative. Viceversa, le correzioni formali sono estremamente numerose e utili alla formulazione di un'ipotesi riguardo il processo di scrittura rissettiano. Prima di osservare nel dettaglio alcune delle varianti più

cancellature e, tra parentesi quadre, le correzioni manoscritte. Per una visione d'insieme si rimanda alle immagini nella sezione «Appendice».

significative, è opportuno precisare che, contrariamente all'altra coppia di dattiloscritti precedentemente analizzata, in questo caso è possibile stabilire con relativa sicurezza l'antiorità di 1A rispetto a 1B: le correzioni apportate a matita nel primo si ritrovano infatti in 1B in versione dattiloscritta, segno che quest'ultimo doveva costituire una bozza successiva.

Gli interventi autoriali sul testo possono essere ricondotti a due macro-categorie: lessicale e sintattica. Per quanto riguarda la prima, si registrano minime operazioni di amplificazione («Ce qui s'accélère est dû» > «Ce qui dans cet instant-ci s'accélère est dû»²⁷¹) o di auto-concisione²⁷² («et le bruit change de sens» > «et le bruit change») così come alcune sostituzioni («vide» > «chasse»; «de fil en aiguille» > «de proche en proche»).

Diverso è il caso degli interventi di natura sintattica, a loro volta divisibili in trasformazioni che interessano i sintagmi e in trasformazioni riguardanti la punteggiatura. Per la prima categoria può essere segnalata la soppressione del pronome di prima persona in un verso che diventa così ambiguo: «j'entends par exemple le soir» > «entends ce soir». Si tratta di un'operazione opposta a quella incontrata nella poesia *Un instant, vingt-cinq siècles* ma che, al tempo stesso, non rientra nella categoria di transvocalizzazione codificata da Genette: in questo caso, il pronome non viene sostituito ma eliso; l'effetto (possibile in francese) è che la desinenza del verbo, comune alla prima e alla seconda persona singolari, potrebbe qui applicarsi tanto al *je* quanto al *tu*, conferendo due possibilità di lettura. Lo stesso schema si ripete più avanti attraverso l'elisione del pronome riflessivo: «se tapant le front avec naturel» > «avec naturel / tapant le front» > «avec naturel: / tapant le front». Anche in questo caso, la versione finale crea un'ambiguità sintattica assente nelle prime bozze poiché il verso presenta ancora più possibilità di lettura rispetto all'esempio precedente (“me tapant le front”, “te tapant le front”, “lui tapant le front”...). Tale tipologia di intervento sintattico sembra porsi a conferma del tratto stilistico della scrittura di Risset incontrato attraverso l'analisi delle precedenti raccolte e definito da Stefano Agosti come «scrittura stenografica». Scrittura basata, come si è visto, su un tentativo di «compressione» che qui assume la forma di una ricerca degli elementi sincategorematici.

²⁷¹ Là dove è riportata un'unica variazione è perché il dattiloscritto 2B coincide con la versione pubblicata.

²⁷² I termini “amplificazione” e “auto-concisione” sono da intendersi secondo la definizione fornita da Genette: cfr. G. Genette, *Palimpsestes*, cit. pp. 263-279.

Più complesso è il caso delle correzioni che riguardano la punteggiatura. Sulla base delle due coppie di dattiloscritti pervenuti, sembrerebbe che la gran parte degli interventi vengano messi a punto nella fase finale – forse proprio nelle bozze precedenti la pubblicazione – mentre in quelle preparatorie le modifiche riguardano prettamente l’inserimento di spazi bianchi (tra le parole o tra un verso e l’altro) e di a capo. Tutto quel che concerne la presenza di trattini, due punti, maiuscole²⁷³ e allineamento dei versi può essere verificato solo attraverso il confronto con il testo finale ma senza vere e proprie fasi intermedie.

Alcune considerazioni sono comunque possibili e utili per un’ipotesi euristica che l’eventuale scoperta di nuovi *avant-textes* potrebbe confermare (o smentire). Innanzitutto, per quanto riguarda l’uso dello spazio bianco, tanto negli *avant-textes* relativi a *Ange* quanto in quelli relativi a *Siècle*, sembrerebbe esistere una differenza tra il bianco che separa un verso e l’altro (o un gruppo di versi dall’altro) e quello interlessicale: mentre il primo tipo compare già in 1A e in 2A e subisce variazioni minime in 1B e in 2B per restare poi sostanzialmente inalterato nel testo pubblicato, quello interlessicale compare solo nelle fasi finali di stesura e subisce ancora delle modifiche nella versione definitiva. Gli esempi sono molteplici:

(1A)

mais la merveille quand elle arrive
colore le reste
oriental
zéphiro

(1B)

mais la merveille quand elle arrive
colore le reste
oriental
zeffiro

(*Les Instants*, p. 26)

Mais la merveille quand elle arrive
colore le reste
oriental

²⁷³ Naturalmente l’uso delle maiuscole non può essere definito, in senso stretto, come inerente all’ambito della punteggiatura. Nel caso di Risset, tuttavia, poiché l’alternanza maiuscole-minuscole non è dipendente dalla presenza del punto o dall’a capo del verso ma risulta, per così dire, arbitrario, lo studio di queste varianti può ricadere nella categoria della punteggiatura.

zaffiro

In questo caso, le correzioni interessano anche altri aspetti come l'inserimento della maiuscola in «Mais» nella versione pubblicata o il corsivo che isola la citazione dantesca. Lo spazio bianco che la precede e la segue, invece, compare in 1B e viene significativamente aumentato nella versione finale cosicché i due termini «oriental» e «zaffiro» siano separati dal resto dei versi e, al tempo stesso, legati tra loro a formare un blocco citazionale inscindibile.

La comparsa tardiva del bianco interlessicale, d'altronde, interessa anche dei passi in cui non si registra alcun processo di messa in rilievo della citazione:

(1A)

~~eave noire~~ cave sans lumière ici
on est la flamme qui s'agite

(1B)

cave sans lumière
ici

on est la flamme qui s'agite

(*Les Instants*, p. 27)

cave sans lumière
ici

la flamme s'agite

Oltre a una conferma del già menzionato processo di nominalizzazione volto a ridurre la presenza di sintagmi verbali («on est la flamme qui s'agite» > «la flamme / s'agite»), è possibile notare come allo spazio bianco venga dato sempre maggior rilievo. Non a caso, nei quattro dattiloscritti esaminati, non esistono occorrenze di bianco interlessicale: presente in una versione anteriore, questo verrà poi eliminato in quella finale mentre, come si è visto, è frequente il processo contrario.

Prima di trarre una possibile conclusione da questi esempi, è opportuno osservare le correzioni che interessano altri due segni di interpunzione, questa volta appartenenti alla categoria della «ponctuation noire» e frequentemente impiegati da Risset: si tratta dei due punti e del trattino. In entrambi i casi, sembra valere lo stesso principio osservato per lo spazio bianco: l'aggiunta è tardiva, spesso riscontrabile solo nella versione pubblicata. Eccone alcuni esempi:

(1A)
mais si elles réussissent
ah vive toi vingtième siècle

(1B)
mais si elles réussissent

: ah vive toi vingtième siècle

(*Les Instants*, p. 28)
mais si elles réussissent

: ah vive toi siècle

(1A)
debout et doux dans cette fin
d'après-midi dans la loggia

(1B)
debout et doux dans cette fin
après-midi dans la loggia

(*Les Instants*, p. 23)
debout et doux dans cette fin
– après midi dans la loggia

Sembra valere qui il principio già osservato per questi segni di interpunzione in *L'Amour de loin* (cfr. 2.8): lungi dal possedere una funzione di connessione morfosintattica, il trattino e i due punti operano come creatori di uno iato all'interno del ritmo della frase. Nel secondo esempio questo aspetto è reso evidente dal fatto che in 1A la preposizione *de* («fin / d'après-midi») creava un legame sintattico tra i due versi poi soppresso in 1B e ulteriormente accentuato dal trattino nella versione definitiva. Esso ha dunque la funzione di tematizzare il lemma «après-midi» là dove in 1A esso si trovava in posizione rematica. Le correzioni relative ai due punti sono ugualmente rivelatrici: dal punto di vista sintattico, infatti, l'aggiunta dei due punti in 1B, poi mantenuta nella versione finale, non altera la struttura della frase ma accentua, quasi ampliandolo, il bianco di fine verso. Il fatto che questi segni di interpunzione non intervengano se non tardivamente sembra avvalorare quanto ipotizzato da Favriaud riguardo al già menzionato uso della «ponctuation noire» nella poesia contemporanea: non solo essa diviene traccia

«de l'hétérogénéité, là où la phrase verbale canonique la masque»²⁷⁴, ma conferma che i segni di interpunzione, nettamente influenzati dalla componente prosodica, siano posti come indice di un ritmo che, secondo la già menzionata metafora mallarmeana, fa dei versi così concepiti una «partitura».

3.7 Le ultime poesie e gli inediti

Dopo *Les Instants* occorreranno dieci anni affinché un'altra raccolta venga data alle stampe: si tratta però, in questo caso, di una selezione di poesie che copre un arco temporale di venticinque anni e pubblicata con il titolo di *Il tempo dell'istante. Poesie scelte 1985-2010*²⁷⁵.

Ancor prima di analizzare il contenuto del volume, una considerazione si impone già nell'osservazione del paratesto: dalla scelta di Risset sono escluse tutte le poesie composte prima del 1985, ossia quelle pubblicate durante il periodo di *Tel Quel*. Non vi è dubbio che il sottotitolo, indicando un lasso di tempo molto ampio, suggerisca l'idea di un'antologia che passi in rassegna la totalità della poesia dell'autrice dalla quale, tuttavia, *Jeu* e *La Traduction commence* resterebbero in qualche modo ai margini. La scelta di un titolo tematico come quello di *Il tempo dell'istante* potrebbe giustificare questa assenza: in una raccolta che si vuole fondata intorno al concetto di istante, i primi due volumi pubblicati appaiono ancora troppo lontani da tale poetica e maggiormente vicini allo sperimentalismo di *Tel Quel*. A conferma di questa ipotesi, la nota introduttiva alla raccolta (l'unica – è bene sottolinearlo – mai scritta da Risset per un volume di poesia) ribadisce la centralità del tema dell'istante definendolo nei termini già incontrati di interruzione rispetto al flusso temporale: «L'istante è la durata più piccola percepita come un tutt'uno dalla coscienza. [...] Si potrebbe dire che è il tempo dell'assenza del tempo. Non è l'unità, ma il limite. E per questo chiede il suo opposto, il lasso di tempo, senza il quale non lo si potrebbe intendere»²⁷⁶.

Dopo aver definito l'istante e, dunque, il tema attorno al quale la raccolta è costruita, l'autrice procede a illustrare quella che è forse la caratteristica più importante di questo

²⁷⁴ M. Favriaud, *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, cit., p. 119.

²⁷⁵ J. Risset, *Il tempo dell'istante. Poesie scelte 1985-2010*, Torino, Einaudi, 2011.

²⁷⁶ J. Risset, *Nota introduttiva a Il tempo dell'istante*, cit. p. V.

volume: Risset sceglie infatti di realizzare un'edizione bilingue in cui l'originale francese è da lei stessa tradotto in italiano²⁷⁷. La nota introduttiva diventa, allora, un breve manifesto atto a rendere conto delle scelte traduttive:

Tradurre è disfare il tessuto. E tradurre se stessi, da una lingua all'altra, è strappo, perdita. Se ne esce decidendo: non calcare ciò che non si può più calcare; proseguire, invece. Proseguire, cioè tornare per un po' nell'officina dove il poema si è preparato. Non restituire, non ricostruire il medesimo. Ritrovarne forse, sotto le parole, l'intento segreto...²⁷⁸.

Sebbene le interessanti conseguenze di questa pratica di autotraduzione non possano essere analizzate in questa sede, la raccolta resta importante ai fini dell'indagine sull'evoluzione della poesia di Risset poiché, a margine dei componimenti già noti, una sezione è dedicata a testi pubblicati separatamente in miscellanee. Non solo, ma tutte le poesie appaiono, per la prima volta, accompagnate da un importante apparato di note, redatte dall'autrice stessa, che svelano molti degli ipotesti a cui le poesie fanno implicito riferimento nonché alcune delle allusioni a eventi storici o a luoghi emblematici²⁷⁹.

Le tre poesie dedicate a Michel Deguy, Monique Dixaut e Michel Butor (rispettivamente, *Station Du Bellay*, *Les Cigales de l'Illissos*, qui ripresa con il titolo di *Illisso*, e *Nymphe au nom presque transparent*) traggono tutte origine da motivi legati all'antichità greca o romana accostati, in una contiguità spesso ellittica, con la modernità. Si tratta di una *démarche* inedita rispetto ai precedenti lavori rissettiani; per ovvie ragioni, tuttavia, non appare possibile determinare se essa avrebbe avuto o meno un seguito. Il procedimento all'opera in *Nymphe au nom presque transparent* appare comunque emblematico di questa contaminazione:

Nymphe au nom presque transparent
Anna Perenna
mystérieuse Anna Perenna

déesse de l'année qui coule et revient
fondue à l'eau du Tibre au printemps

AMNE PERENNE LATENS
ANNA PERENNA VOCOR

²⁷⁷ L'altro caso di autotraduzione è quello di *L'Amour de loin*, pubblicato con il titolo di *Amor di lontano* per Einaudi nel 1993 (cfr. 2.8).

²⁷⁸ J. Risset, *Nota introduttiva a Il tempo dell'istante*, cit. p. V.

²⁷⁹ A titolo di esempio, la nota alla poesia *Promenade M.* a p. 186: «*promenade inondata*»: allusione alla Promenade Micaud a Besançon, inondata in inverno dal Doubs, larghissimo fiume che traversa la città».

tu appelles celle que tu es
tu es avec le fleuve l'être du temps
d'avant le temps de Rome

Anna Livia Plurabella
fleuve des fleuves qui coulent et s'en vont

le dieu barbu qu'on appelle Tibre
te contient jeune fille dans son cours
avec toi jouent dans les eaux profondes
le présent le temps et l'oubli
dans ton nom qui s'enfuit

avec toi joue le grand Nil
vert dans les plaines qu'il rend vertes²⁸⁰

Come l'autrice stessa spiega in una nota, l'interesse per la figura di Anna Perenna, la dea che vegliava al continuo rinnovamento degli anni, deriva non solo dai *Fasti* di Ovidio ma, soprattutto, dall'evocazione che Bonnefoy ne fa in *L'Arrière-Pays* attraverso il *Descendit ad inferos* di Alfred Jarry²⁸¹. Il verso indicato da Bonnefoy come carico di una «magie» quasi inspiegabile che, a distanza di vent'anni, risuona ancora nella sua memoria, è proprio quello che Risset mette in evidenza nella sua poesia con il maiuscoletto²⁸². Se, secondo Patrick Née, il riferimento a questa dea «si mal connue» si accompagna, in Bonnefoy, all'emergere del latino materno²⁸³, in Risset è un'altra Anna a intervenire nel testo, quella di James Joyce tratta dal capitolo «Anna Livia Plurabella» di *Finnegans Wake*. La continuità tra le due figure femminili è data qui dal fatto che entrambe sono associate, dai rispettivi autori, a un fiume. La giustapposizione delle due Anna appare una giocosa contaminazione, come mostra anche il verso, con il quale si chiudeva la poesia, presente nella prima pubblicazione e successivamente soppresso: «(Après un voyage en Egypte Anna Perenna et Anna Livia Plurabella se rencontrent)²⁸⁴». La «trasparenza» attorno alla quale è costruito il titolo si pone dunque su un doppio asse:

²⁸⁰ J. Risset, *Nymphe au nom presque transparent*, in *Il tempo dell'istante*, cit., p. 164.

²⁸¹ Come precisa Patrick Née, sotto il titolo di «Descendit ad Inferos» erano raccolte quattro pagine di bozze relative a *La Dragonne* e pubblicate sul «Mercure de France» del 1 giugno 1950 (ora nelle *Oeuvres complètes*, Paris Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1988, t. III, pp. 454-455). Cfr. *Pensée sur «la scène primitive»*. Yves Bonnefoy, *lecteur de Jarry et de Lely*, Paris, Hermann, 2009, p. 13.

²⁸² Cfr. Y. Bonnefoy, *L'Arrière-Pays*, cit., p. 118.

²⁸³ P. Née, *Pensée sur «la scène primitive»*. Yves Bonnefoy, *lecteur de Jarry et de Lely*, cit., p. 30.

²⁸⁴ Cfr. J. Risset, *Nymphe au nom presque transparent*, in Mireille Calle-Gruber (sous la direction de), *Michel Butor, Déménagements de la littérature* Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1998.

il nome di Anna Perenna che, come spiegano i versi stessi, contiene l'idea di un tempo «perennemente» rinnovato ma anche quello di due figure acquatiche unite dal medesimo appellativo di «Anna». La memoria dei luoghi – in questo caso di Roma, la città di elezione per Risset – appare qui inscindibile dalla «memoria poetica» del fitto tessuto di testi convocati (Ovidio, Bonnefoy, Jarry, Joyce...) e sovrapposti l'uno all'altro²⁸⁵.

Di impostazione completamente diversa appare, invece, la poesia che chiude la sezione «Inediti» di *Il tempo dell'istante*. *Quand le voile se déchire* è, non a caso, accompagnata da una nota sulla quale si ritornerà più avanti, che classifica il componimento come parte di un volume ancora in corso di lavorazione. In questi versi si delinea una riflessione sullo statuto della poesia:

Dehors du dehors
du dedans
menaces
menaces venues du dehors
du dedans

la situation en certains points est si critique
qu'elle amène à la tristesse absolue
c'est alors
que l'allégresse
éclate

gaîté spéciale du point touché
un roc

roc d'une vérité indubitable
aux bords frangés
celle qu'on voulait justement ne pas voir
maintenant on la voit [...]

la poésie s'écrit

je sens qu'elle s'écrit
jusqu'où tirer le fil ?

fil amoureux que pour l'instant
elle suit
de temps en temps on voit

²⁸⁵ Corrado Bologna suggerisce un'ulteriore influenza sulla costituzione dell'immagine della ninfa, ovvero il motivo dell'Arlecchino e l'allegoria della Fortuna rintracciabili in Picasso e Apollinaire. Cfr. C. Bologna, *Picasso, Apollinaire e la fortuna in I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, cit., pp. 70-85.

qu'elle se replie
frileuse

ou encore s'étend
paresseuse distraite
je t'aime distraite
mais pas trop

chanteuse

et la brusque fatigue

Ce qui se passe est ceci que le voile
se déchire
et à la fois
d'un seul geste se tisse [...] ²⁸⁶

Oltre all'insistenza sul motivo – ampiamente presente nei testi precedenti – della dialettica tra «dentro» e «fuori» e sul labile confine che separa una sfera dall'altra, si assiste qui alla riscrittura di un tema tipicamente batailleano, quello della gioia nell'angoscia o, secondo una formulazione più radicale, della «joie devant la mort»²⁸⁷. A tal proposito, la poesia sembra essere messa in relazione a un'operazione di svelamento della realtà. La roccia – massa che non può passare inosservata ma che si vorrebbe fingere di non vedere – viene assunta come metafora di una verità scomoda la cui accettazione, come nel paradosso batailleano, invece di aumentare l'angoscia porta a una strana forma «gaiezza speciale»²⁸⁸. Se questi versi lasciano pensare che il riferimento al velo indicato nel titolo, unito all'idea di una verità che si preferirebbe ignorare, possano iscrivere la poesia sulla scia di una visione schopenhaueriana del mondo, la seconda parte del testo attribuisce chiaramente alla poesia il compito della rivelazione. L'atto di scrivere viene così presentato mediante un'immagine che si oppone a quella tradizionale del tessere (da cui, come è noto, l'etimologia stessa di “testo”) per divenire invece gesto di rottura, un filo tirato con cui l'intero tessuto viene disfatto. Ancora una volta, dunque, la poesia è

²⁸⁶ J. Risset, *Quand le voile se déchire*, in *I pensieri dell'istante*, cit., pp. 174 e 176. Il verso «je t'aime distraite» non è presente nel testo francese dell'edizione Einaudi ma ricompare in quello a fronte italiano. Poiché esso si trova anche in una pubblicazione precedente, è possibile che si tratti di un errore di stampa: si è dunque deciso, in questo contesto, di ripristinarlo. Cfr. *Quand le voile se déchire*, in «Duelle» n. 3, automne 2000, pp. 76-79.

²⁸⁷ Cfr. G. Bataille, *La pratique de la joie devant la mort*, in *Œuvres complètes*, cit., t. I, p. 552, *passim*.

²⁸⁸ La traduzione in italiano è Jacqueline Risset: cfr. *Il tempo dell'istante*, cit., p. 175.

messa in relazione a un'esperienza di tipo mistico attraverso la quale un'epifania – in questo caso di natura angosciante, come quelle già incontrate in precedenza (cfr. 3.6), e al tempo stesso gioiosa – può avere luogo. In tal senso, appare emblematico che alla scrittura sia associata una forma di “distrazione”: quest'ultimo termine, messo in rilievo in posizione di rima identica, sembra in linea con la nozione già delineata dell'*instant-éclair* come nucleo germinale della poesia. Sono la distrazione e la sorpresa a dare origine alla scrittura rissettiana che privilegia le interruzioni. Da qui, l'immagine della poesia come squarcio del velo: «le voile / se déchire / et à la fois / d'un seul geste se tisse». Il rovesciamento della metafora della scrittura come arte del tessere viene qui riproposta: al gesto di cucitura corrisponde la chiusura di quell'orizzonte nuovo che la poesia aveva invece creato attraverso l'azione di tirare il filo.

Se *Il tempo dell'istante* segna l'ultima pubblicazione poetica di Risset in vita, molto più complessa è la questione che riguarda gli inediti della scrittrice: tentare di classificare e dare un ordine alle ultime poesie di Risset appare, in questo senso, un'operazione doppiamente rischiosa. Da un lato perché, come per ogni testo non pubblicato in vita dall'autore, non si può essere certi del suo stadio di completezza; dall'altro perché, nel caso di Risset, vi sono delle precise indicazioni di due progetti di raccolte poetiche.

Del primo, come accennato sopra, si ha notizia grazie a una nota a margine della poesia *Quand le voile se déchire* in cui la scrittrice dichiara: «Fa parte di un libro in corso dal titolo provvisorio di *Commence*»²⁸⁹. Un «libro» di cui non è detto molto ma che, sulla base della poesia a cui la nota si riferisce, si intuisce essere una raccolta poetica.

Il secondo progetto è invece annunciato da Umberto Todini in occasione della pubblicazione di due inediti di Jacqueline Risset dopo qualche mese dalla sua scomparsa: si tratta di una raccolta, questa volta inequivocabilmente poetica, dal titolo *La Douleur. 14 poèmes nouveaux et anciens*²⁹⁰. Malgrado le due sommarie indicazioni, nulla esclude che il primo progetto sia confluito nel secondo e che il «titolo provvisorio» di *Commence* si sia tramutato in *La Douleur*. Tuttavia, nell'inventario dei manoscritti presenti nell'Archivio Risset-Todini e stilato da Marie Odile Germain per conto della Bibliothèque nationale de France, l'unica voce che compare è quella relativa al progetto

²⁸⁹ Ivi, p. 187.

²⁹⁰ Per questo titolo si veda l'indicazione riportata da Umberto Todini in J. Risset, *Regard*, in «Po&sie» n. 149-150, 2014/3, p. 13.

di *Commence*, affiancato proprio dalla menzione «nouveau livre» e ripetuta in due diversi dossier che attendono di essere aperti e schedati²⁹¹.

Ad oggi, dunque, gli unici due inediti fruibili integralmente sono quelli pubblicati sulle riviste «Po&sie» e «Alfabeta2» dal titolo, rispettivamente, di *Regard* e *Le jardin*²⁹². Trattandosi di due poesie destinate a essere parte di una medesima raccolta, analizzarle insieme appare non solo possibile ma anche doveroso. D'altronde, una simile operazione appare giustificata dalla continuità di approccio rispetto alla *démarche* già osservata in *Les Instants*: da un lato, in *Regard*, lo statuto privilegiato riservato allo sguardo come modificatore e ideatore della realtà; dall'altro, soprattutto in *Le jardin*, il tentativo di rincorrere una memoria che, nascendo dai luoghi, sconfinava invece in uno spazio irreali.

Ancora una volta, lo sguardo si origina e si compenetra con quello di un Tu dai contorni sempre più sfocati, e quasi dissolto nell'io:

je sens les traits
on peut dire les flèches
rails
qui viennent ici
du point qui brille
choisi pour cette opération
qui dore
et dure

Ce que je veux
désire
c'est ton acte
surprendre l'acte
le geste
par quoi tu portes
ce que tu vois
ailleurs (en moi)
dans le cœur
lieu protégé
où tu te tiens
et vis
regardes

²⁹¹ Cfr. M. O. Germain, *Inventaire sommaire des manuscrits des oeuvres de Jacqueline Risset, 1965-2014*, cit., p. 118 e 119.

²⁹² Cfr. J. Risset, *Regard*, cit. e *Le jardin*, «Alfabeta2», 23 maggio 2015. Consultabile sul sito: <https://www.alfabeta2.it/tag/jacqueline-risset/> (ultimo accesso 10-2018). Le due poesie sono qui riportate per intero. Quanto alla trascrizione grafica, *Regard* presenta un'impaginazione diversa nella ripubblicazione per «Alfabeta2». Non essendo stato possibile prendere visione del manoscritto, si è scelto di adottare la versione della prima pubblicazione per «Po&sie».

je veux entrer
dans ton corps geste
me voir
voir
à partir de tes yeux
gouvernés par ce cœur
qui m'échappe²⁹³

Si osserva qui una radicalizzazione del tentativo di conoscere l'Io dal di fuori, attraverso il dialogo con l'Altro: qui il Tu è puro pretesto per una contemplazione del sé che possa avvenire dall'esterno, quasi come davanti allo specchio. Più precisamente, si potrebbe ipotizzare che il Tu non sia altro che un tentativo di accedere nuovamente al momento che precede «le stade du miroir» lacaniano: l'Io sembra ricercare l'istante in cui, per la prima volta, si riconosce allo specchio. Questa scrittura è molto lontana da quella che, pure, ha al centro la stessa nozione di sguardo: in *L'Amour de loin* la vista era, in obbedienza a una fenomenologia amorosa vicina a quella cortese, origine della passione e strumento con cui essa era tenuta costantemente in vita. Con il passare degli anni, invece, i versi sembrano mettere in secondo piano l'aspetto amoroso (in parte comunque evocato come mancanza, sofferenza: «par ce cœur / qui m'échappe») mentre a emergere è proprio un ripiegamento sull'Io come se, in fondo, il rapporto con il Tu non fosse altro che strumento per una riflessione sulla propria identità. L'Io tenta di oltrepassare costantemente i limiti imposti dalla realtà fisica dei corpi, come se penetrare la coscienza dell'Altro avesse preso il posto di quella sensualità che in *L'Amour de loin* era centrale. Alla già citata sequenza di versi:

Ce que je veux
désire
c'est ton acte
surprendre l'acte
le geste
par quoi tu portes
ce que tu vois ailleurs (en moi)

può essere dunque confrontata la seguente, estratta dalla raccolta del 1988:

je sens sur le visage
et le corps ce regard
comme un vent doux de nuit

²⁹³ J. Risset, *Regard*, cit., p. 13.

venu de loin²⁹⁴.

Lo statuto dello sguardo non potrebbe essere più diverso e, d'altronde, è chiaro come, in *Regard*, esso apra la strada a una dimensione gnoseologica assente nei precedenti componimenti.

Lo stesso tentativo di trascendere i contorni della realtà quotidiana appare evidente in *Le jardin* dove, invece, un luogo fisico, quale quello del giardino di una casa, diventa pretesto per la descrizione di altri spazi, i quali sembrano possedere una dimensione quasi onirica:

Tellement pensé à toi dans ce jardin
cette maison
ces années
que maintenant je pense à toi sans y penser
battement de vitres
coup soudain de vent dans la nuit
et à présent la pluie
gouttes sur les feuilles
résonnant dans les tuyaux

au loin bruit tranquille du train

«grands trains de nuit
à travers l'Europe
illuminée»

bruit comme en rêve nuit
quand l'or du jour est si durable
astre en travers et ligne droite
montant avec les autres astres
qu'il plie le noir à la mémoire de lui
vite
à travers le ciel
qui palpite

Ai primi versi, che descrivono un'atmosfera notturna in cui dominano il vento e la pioggia, si sovrappone, annunciata dal rigo bianco che la precede, l'immagine di un treno in lontananza. Mediante un procedimento già osservato in numerose poesie, la «memoria poetica», qui incarnata nella citazione (forse una ripresa, non letterale, dell'*Ode* di Valery

²⁹⁴ J. Risset, *French Freisia in L'Amour de loin*, cit., p. 50.

Larbaud²⁹⁵) che ha come tema proprio quello del treno, dà vita a una sorta di *rêverie* cosmica che si allontana quanto più possibile dal giardino domestico.

Certamente, in questa poesia, la costruzione delle immagini e l'andamento dei versi appaiono più tradizionali e meno ellittiche rispetto non solo alle precedenti raccolte ma anche alla stessa *Regard*. Ammesso, per quanto improbabile, che questa fosse la versione definitiva, colpisce la reiterazione del motivo del Sole già ampiamente presente in *L'Amour de loin* e lì evocato attraverso l'epiteto di «Astre des jours», molto simile a quello di «or du jour» impiegato in questi versi (cfr. 2.8). Ancora una volta, lo stacco con la precedente raccolta appare flagrante: nonostante la continuità lessicale che accompagna la descrizione del Sole, nella prima raccolta quest'ultimo è inequivocabilmente associato all'amato:

et toi amour
la nuit

tu me réveilles doucement
à travers la terre endormie
je me rendors
dans tes bras d'astre²⁹⁶

In *Le Jardin*, viceversa, il Tu che indica una presenza affettiva (e, peraltro, non necessariamente amorosa) scompare già a metà della poesia per lasciare il posto all'evocazione del Sole privato di qualsiasi connotato affettivo. Quel che sembra interessare maggiormente la Risset degli ultimi anni è proprio quel vasto insieme di immagini, figure e ricordi che formano uno spazio dall'architettura molto simile a quella dell'*arrière-pays* di Bonnefoy: un concetto, questo che, come si è visto, ha segnato in più modi il pensiero della scrittrice.

3.8. La poesia come sovranità

A conclusione di questa rassegna intorno alla poesia di Risset, e dopo aver osservato le molteplici sfaccettature che la nozione di istante porta con sé, appare lecito chiedersi,

²⁹⁵ V. Larbaud, *Ode*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade, 1957»: «Prête-moi ton grand bruit, ta grande allure si douce, / Ton glissement nocturne à travers l'Europe illuminée, / Ô train de luxe [...]»

²⁹⁶ J. Risset, *Astres des jours*, in *L'Amour de loin*, cit., p. 48.

insieme a Martin Rueff, se la poetica dell'autrice non possa essere distinta in due diverse fasi in cui, per l'appunto, il rapporto con l'istante muta. Rueff dà una risposta pienamente affermativa, sottolineando come, presente sin dalle prime raccolte, il tema dell'istante sia inizialmente percepito come discontinuità, come un presente intenso che si distacca dal divenire di cui la scrittura poetica, nella sua forma di «éclair», si fa portavoce; nell'ultima fase, invece, in linea con il modello proustiano, lo scopo dell'autrice sembrerebbe piuttosto quello di «collezionare» gli istanti già vissuti, di trasporli in un significante che non sia più quello della poesia ma quello, più adatto all'operazione di rievocazione, di una prosa poetica²⁹⁷. In tal senso, l'istante degli ultimi testi, emergente da un rapporto di osciallazione quasi continua tra passato della narrazione e presente dalla scrittura, ha come effetto di creare «un troisième temps comme hors du temps, le temps pur, l'éclair, la foudre, l'état pur du temps: une pure présence soustraite au passage, hors du temps, un instant qui recollerait tous les instants»²⁹⁸.

L'ipotesi sollevata da Martin Rueff di una metamorfosi della poesia di Risset verso la prosa può ritenersi condivisibile se si tiene conto dell'ultima produzione della scrittrice, nella quale, come si è visto, la prosa stessa assume un'importanza precedentemente inedita. Vi è però un'influenza che potrebbe rendere meno netta questa separazione e portare alla luce una sostanziale continuità con lavori già esaminati in precedenza quali *Poésie et Prose e Jeu*: si tratta della riflessione intorno alla nozione di poesia sviluppata da Georges Bataille e rintracciabile, seppur in maniera asistematica, nella quasi totalità degli scritti di Risset.

Come si è ampiamente osservato, Bataille occupa i primi ranghi tra gli autori privilegiati dall'autrice sin dai tempi di *Tel Quel* (d'altronde fu proprio nel 1968 che l'importante inedito *La "vieille taupe" et le préfixe sur dans les mots surhomme et surréaliste* fu pubblicato dalla rivista, cfr. 1.1). A partire dall'applicazione dell'opposizione tra sacro «sinistro» e sacro «destrò» alla *Commedia* (cfr. 2.6), l'indagine sul pensiero filosofico, sociologico e politico di Bataille non cessa di accompagnare la studiosa. Tuttavia, è a partire dal 1995, data in cui viene pubblicato l'articolo *Haine de la poésie*²⁹⁹, che la riflessione rissettiana sembra orientarsi più decisamente verso un lato

²⁹⁷ M. Rueff, *Un instant, s'il vous plaît*, cit., p. 80.

²⁹⁸ Ivi, p. 87.

²⁹⁹ J. Risset, *Haine de la poésie*, in Denis Hollier (a cura di) *Georges Bataille après tout*, Paris, Belin, 1995, pp. 147-160; trad. it. parziale *Haine de la poésie*, in *Il silenzio delle sirene*, cit., pp. 203-207 e ora integralmente tradotto in J. Risset, *Georges Bataille*, cit. pp. 53-65.

ancora piuttosto oscuro della produzione batailleana, quello della poesia. A questo primo articolo faranno seguito altri tre in cui i contorni di una medesima tesi si fanno di volta in volta più definiti³⁰⁰: ciò da cui trae origine e forza la poesia di Bataille non è il linguaggio “alto” del lirismo tradizionale, ma quello “basso”, talvolta al limite del triviale, della prosa. Non solo, ma questa nozione si accompagna al rifiuto di ogni lirismo e, lo si vedrà, a una ridefinizione delle categorie tradizionali di “prosa” e “poesia”.

Quando, nel 1947, Bataille pubblica la prima versione di quel volume che sarà poi noto come *L'Impossible*, opta per un titolo alquanto controverso e, per sua stessa ammissione, «obscur»: *La Haine de la poésie*³⁰¹. Controverso soprattutto perché, dopo una lunga sequenza in prosa in cui si distingue un intreccio narrativo, il testo si chiude proprio con una serie di poesie (Bataille lo definisce come un «désordre poétique»³⁰²) che mal sembrano adattarsi al rifiuto categorico suggerito dal titolo. Un breve testo teorico – la commistione di generi appare chiaramente come la cifra stilistica dell’opera – interviene, almeno in parte, a dissipare l’ambiguità: per Bataille «la poésie qui ne s’élève pas au non-sens de la poésie n’est que le vide de la poésie, que la belle poésie»³⁰³. L’«odio della poesia» non è allora da considerarsi come indistinto rifiuto dei versi, quanto piuttosto come adesione a una postura *altra* che fa della scrittura superamento di se stessa. Così si spiega come mai, dalla categoria peggiorativa di «belle poésie», Bataille escluda con forza i versi di Baudelaire o di Rimbaud, che meglio di altri si allontanano dalle «fadeurs du lyrisme», insieme a quelli di Racine, considerati come quasi insuperabili³⁰⁴.

Il passaggio dal titolo originale, il quale «soulignait seulement la haine d’une poésie prétendue liée au goût du possible», a quello definitivo, *L'Impossible*, dovrebbe allora indicare lo slittamento verso «ce qui excède les conventions d’une poésie littéraire»³⁰⁵. Certamente, come sottolinea Risset, questa sostituzione operata da Bataille nella seconda edizione presuppone un rapporto sinonimico molto particolare, «una sinonimia batailleana, che sposta e risale alla fonte», in cui «impossible» diviene solo un altro modo

³⁰⁰ Si tratta, in ordine di pubblicazione di: *La question de la poésie – Les enfants dans la maison* in F. Marmande (sous la direction de) *Bataille-Leiris: l’intenable assentiment au monde*, Belin, Paris 1999, pp. 219-226 ; *La chanson de la Sirène ou l’extrême de la littérature*, in G. Ernst e J.-F. Louette (sous la direction de) *Georges Bataille, cinquante ans après*, Nantes, Cécile Défaud 2010, pp. 11-20; «*Jusqu’au bout des choses*», «*Revue des deux mondes*», mai 2012, pp. 101-107. Tutti gli articoli menzionati sono ora raccolti (in versione italiana) in J. Risset, *Georges Bataille*, cit.

³⁰¹ G. Bataille, *L'Impossible*, in *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 1971, p. 101.

³⁰² G. Bataille, *L'Impossible*, cit., p. 511.

³⁰³ Ivi, p. 220.

³⁰⁴ Ivi, p. 513 e p. 535.

³⁰⁵ Ivi, p. 211.

di nominare la poesia³⁰⁶. Chiamata a sorpassare se stessa, la poesia compie un salto in avanti che è al tempo stesso formale e ontologico: «comment échapper / à la poésie / en remontant à la source / qui est l'Impossible»³⁰⁷. Trovandosi ad essere superamento di ogni discorso e di ogni tipo di atto comunicativo, essa è in grado di innalzarsi al di sopra di ogni altro linguaggio, anche di quello filosofico: «Sombrant dans la philosophie, je tente de dire en des termes possibles ce que seule aurait le pouvoir d'exprimer la poésie, qui est le langage de l'impossible»³⁰⁸. Prospettiva, quest'ultima, che annuncia la riflessione barthesiana: «l'écriture commence là où la parole devient *impossible* (on peut entendre ce mot: comme on dit d'un enfant)»³⁰⁹.

Per essere veramente percepita come tale, per non scadere nella «belle poésie», la scrittura poetica deve riuscire a collocarsi in uno spazio nuovo che sia «en dehors des lois». E al poeta è richiesto lo stesso gesto liberatorio: «si je n'excédais par un saut la nature "statique et donnée", je serais défini par des lois. Mais la nature me *joue*, me jette plus loin qu'elle-même, au-delà des lois, des limites qui font que les *humbles* l'aiment»³¹⁰. È proprio in virtù di questo porsi al di sopra delle leggi stabilite che la poesia diventa rappresentazione della sovranità: non più vincolata a un tema, indipendente da uno schema metrico fisso, essa si pone come «hécatombe des mots sans dieux ni raison d'être» e, dunque, come «moyen majeur d'affirmer, par une effusion *dénuée de sens*, une souveraineté sur laquelle, apparemment, *rien ne mord*»³¹¹.

Proprio da questo tentativo di far uscire la poesia dalla sfera del linguaggio lirico tradizionale deriva, per Risset, l'interesse di Bataille nei confronti dei progetti teatrali di Baudelaire e, in particolare, di quello del 28 gennaio 1854, costruito intorno a una canzone popolare dal titolo «la chanson de la Sirène», il cui linguaggio triviale è definito dalla studiosa come contrastante con la ricerca formale delle *Fleurs du mal*³¹². Ma è proprio qui che, secondo Bataille, «l'image du poète, tout à coup, se défige, se déforme et change: ce n'est plus l'image déterminée par un rythme compassé, si tendu qu'il oblige et forme à

³⁰⁶ J. Risset, *Haine de la poésie*, cit., p. 150.

³⁰⁷ G. Bataille, *L'Impossible*, cit., p. 519.

³⁰⁸ Ivi, p. 515.

³⁰⁹ R. Barthes, *Écrivains, intellectuels, professeurs*, in *Le Bruissement de la langue*, cit., p. 345.

³¹⁰ G. Bataille, *L'Impossible*, cit., p. 217.

³¹¹ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, cit., p. 220. Corsivo nel testo.

³¹² G. Bataille, «Baudelaire», *La Littérature et le Mal, Œuvres complètes*, t. IX, Paris, Gallimard, 1979, pp. 189-209. Per una trattazione più approfondita dell'argomento si rimanda a J. Risset, *Haine de la poésie*, cit.; J. Risset, *La chanson de la Sirène ou l'extrême de la littérature*, cit.; R. Guarino, *Bataille, Macchia, Risset e l'odio della poesia. Su un progetto teatrale di Baudelaire* in M. Galletti (a cura di), *Jacqueline Risset. «Une certaine joie»*, cit., pp. 317-327.

l'avance. Dans des circonstances de langage différentes, ce n'est plus le passé limité qui envoûte; un possible illimité ouvre l'attrait qui lui appartient, l'attrait de la liberté, du refus des limites»³¹³.

Trattandosi di un atto linguistico immanente, in alcun modo fruibile «come documento allotrio», la poesia può essere pertanto considerata a tutti gli effetti come una manifestazione della *dépense*, pura perdita priva di una qualsiasi utilità, appartenente alla stessa categoria del «je-t-aime» barthesiano «qui est du côté de la dépense» poiché coloro che lo pronunciano «sont à la limite extrême du langage là où le langage lui-même [...] reconnaît qu'il est sans garantie»³¹⁴.

Nella poesia, il solo fatto di scegliere con attenzione un determinato ordine delle parole all'interno di un verso potrebbe apparire come un grande «gaspillage d'énergie», tanto più che queste stesse parole vengono private della loro funzione pratica: «Pour autant de fois que ces mots: *beurre, cheval*, sont appliqués à des fins pratiques, l'usage qu'en fait la poésie libère la vie humaine de ces fins»³¹⁵. È proprio l'assenza di uno scopo che consente alla poesia di accedere a una dimensione privilegiata, la stessa che appartiene, come spiega Risset, alla nozione di «estasi» delineata in *L'Expérience intérieure* e coincidente con «il punto estremo, il fuori, il vuoto»³¹⁶ o, ancora, con quel silenzio carico di musica che la mistica dell'istante porta con sé (cfr. 3.2). Naturalmente, negare che la poesia possa avere un fine significa anche rifiutare ogni *engagement* di tipo politico attraverso il quale il suo carattere sovrano, messo a servizio di un ideale – fosse anche il più nobile – verrebbe necessariamente meno³¹⁷. Da qui la sua natura «diabolica» che obbedisce al motto del diavolo: «*Non serviam*»³¹⁸.

A differenza della filosofia (ma lo stesso discorso vale, in Bataille, per qualunque scienza pura), che si muove agevolmente nello spazio del linguaggio codificato, la poesia

³¹³ G. Bataille, *La Littérature et le mal*, cit., p. 202.

³¹⁴ L'idea di poesia come «immanente» va intesa nel senso di «autosignificativa» e «autoriflessiva» conferito a questo termine da A. Marchese in *L'officina della poesia*, cit., p. 86 e p. 88; Per R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, cit., p. 183.

³¹⁵ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, cit., p. 220 e p. 157.

³¹⁶ J. Risset, *Haine de la poésie*, cit., p. 211.

³¹⁷ In realtà, come ha notato Paolo Tamassia, anche per Sartre la poesia non poteva essere *engagée* poiché essa «considerando le parole come cose, rimane isolata dal mondo, offrendosi quale puro oggetto di contemplazione; privo d'ogni possibilità di contatto con il reale, in quanto intransitivo e perciò chiuso in sé, il linguaggio poetico non potrà dunque essere *impegnato*». Cfr. P. Tamassia, *Al di là della dialettica: politica e letteratura*, cit., p. 42.

³¹⁸ G. Bataille, *Le bonheur, le malheur et la morale d'Albert Camus*, in *Œuvres complètes*, t. XI, Paris, Gallimard, 1988, p. 415. La stessa espressione si ritrova in G. Bataille, *Lettre à René Char sur les incompatibilités de l'écrivain*, in *Œuvres complètes*, t. XII, cit., p. 19.

rompe con questo stesso linguaggio, esercita una «violenza [...] che lo costringe a ciò che esso non può normalmente esprimere»³¹⁹ rendendolo, come si è detto, «irregolare», «zoppicante»³²⁰. Quel che Bataille sembra qui sottolineare non è tanto, o non solo, la specificità dell'ipersegno poetico³²¹: là dove la filosofia o la scienza appaiono muoversi nello spazio dell'utile e del progetto, la letteratura occupa interamente quello del gioco: «Seule la *littérature* est un *jeu* qui jette les dés pour atteindre un chiffre imprévisible»³²². Spostandosi dal noto all'ignoto, rovesciando ogni approccio cognitivo di tipo pragmatico, la poesia si fa così pura creazione, manifestazione dell'«impossible». Proprio per questo i poeti che non tentano di sorpassare i limiti del linguaggio non sono altro, secondo Bataille, che «*des enfants dans la maison*»³²³, ovvero prigionieri di una falsa sicurezza, moderna caverna di Platone, che non consente loro di misurarsi con la pura essenza della parola. Il vero rischio che accompagna la poesia, precisa ancora Risset, è quello che «ces événements innommables, ces points par lesquels on touche le zéro, l'absence, le vide» possano «être refermés, en quelque sorte rendus à la banalité»³²⁴. Una volta scongiurato questo pericolo di addomesticamento della parola, la poesia afferma, per Bataille, la sua radicale supremazia su ogni altra forma di scrittura: «Ce qu'on ne saisit pas: que la littérature n'étant rien si elle n'est pas poésie, la poésie étant le contraire de son nom, le langage littéraire [...] est la perversion du langage»³²⁵.

A riprova di quanto, per lo scrittore, la nozione di *poésie* sia del tutto lontana dalle classificazioni ordinarie e invece legata a una costante tensione verso il limite, nelle pagine dell'*Expérience intérieure* dedicate a Proust Bataille colloca la *Recherche* non nell'ambito della prosa ma, sorprendentemente, proprio in quello della poesia³²⁶. E questo perché, nella scrittura proustiana, ha luogo il tentativo di rispondere al «*désir ressenti par l'homme de réparer l'abus fait par lui du langage*», desiderio che si manifesta proprio con quell'operazione, peculiare alla poesia, di estrarre dal già noto ciò che invece è ancora

³¹⁹ J. Risset, *Haine de la poésie*, cit., p. 211.

³²⁰ Su questo punto cfr. J. Risset, *Il politico e il sacro. Bataille*, in *Il silenzio delle sirene*, cit., pp. 75-87. Per la problematicità del rapporto tra Bataille e la filosofia "tradizionale" cfr. R. Sasso, *Georges Bataille: le système du non-savoir. Une ontologie du jeu*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1978, pp. 15-36.

³²¹ Sulle implicazioni di questa nozione cfr. A. Marchese, *L'officina della poesia*, cit., pp. 46-48, *passim*.

³²² G. Bataille, *Ce monde où nous mourons*, in *Œuvres complètes*, t. XII, Paris, Gallimard, 1988, p. 459.

³²³ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, cit., p. 220. Corsivo dell'autore. Su questo punto si veda soprattutto l'analisi di Risset in *La question de la poésie - Les enfants dans la maison* in F. Marmande (sous la direction de), *Bataille-Leiris l'intenable assentiment au monde* cit., pp. 219-26. Cfr. anche M. Galletti, *Georges Bataille o «il dispendio senza riserva»* in J. Risset, *Georges Bataille*, cit., pp. 95-103.

³²⁴ J. Stout, *L'Énigme-poésie. Entretien avec 21 poètes françaises*, cit., p. 261.

³²⁵ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, cit., p. 173.

³²⁶ Ivi, p. 157.

ignoto³²⁷. Come indica la stessa Risset: «Bataille seul peut-être [...] a saisi chez Proust cette mise en cause du discours»³²⁸; «discorso» inteso, lo si è visto (3.2.), nella stessa accezione negativa conferita a questo termine da Jankélévitch.

Ecco perché, per Bataille, come per Risset, la poesia non si vuole più elevazione morale e formale; al contrario: essa si fa negazione di se stessa, attinge dal “basso” scatenando così una vera e propria rivoluzione del codice poetico. Ciò che fa grande la poesia per Bataille è allora il suo paradosso: «la grandeur de Rimbaud est d’avoir mené la poésie à l’échec de la poésie» e, coerentemente con la ricerca dell’«impossibile», di essersi avventurato verso «le royaume de la folie» che ne è lo spazio privilegiato³²⁹. Quel che resta, quando la poesia è portata alla sconfitta, è il «ritmo»: «in alcune circostanze imprevedute, l’intelligenza cede. Solo il ritmo, un ritmo in qualche misura vuoto, raggiunge l’esperienza e parla di essa»³³⁰.

È solo attraverso queste premesse teoriche che la poesia di Bataille può essere compresa, ed è così che Risset la legge e la percepisce: «cambiamento imprevisto del linguaggio all’interno del linguaggio e, di conseguenza, [...] figura dell’interruzione»³³¹.

Lo stacco – per certi versi brutale – tra prosa e poesia che caratterizza *L’Impossible* appare per Risset tipico della produzione di Bataille, indice di un desiderio esplicito di contaminazione. Il volume *Sur Nietzsche*³³², sorta di raccolta di meditazioni filosofiche, contiene delle poesie (tra cui, sorprendentemente, un sonetto in alessandrini e una canzone incompiuta; *L’Expérience intérieure*, dopo una densa serie di pagine in prosa, sfocia su un’intera raccolta di versi; *L’Être indifférencié n’est rien*³³³, infine, è composto da otto testi numerati in cui i versi sono improvvisamente interrotti da un breve testo in prosa. Quel che osserva Risset è che, in tutti i casi, «le poesie appaiono nei testi in modo più o meno isolato, discontinuo, ma sempre come una rottura brusca del filo del discorso»³³⁴.

Ed è proprio nello stesso modo «isolato, discontinuo» che la poesia prende forma nell’ultima parte dell’attività letteraria di Risset e in particolare in *Les instants les éclairs*,

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ J. Risset, *Une certaine joie. Essai sur Proust*, cit., p. 36.

³²⁹ G. Bataille, *L’Impossible*, cit., p. 533. Si veda anche il manoscritto intitolato «La maladie d’Arthur Rimbaud», ivi, p. 532.

³³⁰ J. Risset, *Haine de la poésie*, cit., p. 214.

³³¹ *Ivi*, p. 212.

³³² G. Bataille, *Sur Nietzsche*, in *Œuvres complètes*, t. VI, Paris, Gallimard, 1973.

³³³ G. Bataille, *L’Être indifférencié n’est rien*, in *Œuvres complètes*, t. III, cit.

³³⁴ J. Risset, *Haine de la poésie*, cit., p. 213.

dove i versi sono posti a margine di lunghe sezioni in prosa. Si crea così una sospensione al tempo stesso narrativa e visiva (si tratta di versi brevi, circondati da ampi spazi bianchi) rispetto alla continuità della prosa, come accade nell'ultima parte del capitolo intitolato «Théorie des éclairs» in cui Risset riflette sulla morte:

Quelle différence poser entre un sommeil et le sommeil définitif? C'est là qu'habite le non-savoir, qui n'est pas l'ignorance, qui est l'inconnu [...] L'éclair la nuit, ou la nuit l'éclair. Qui sait, qui l'a jamais su ? Qui le voit, qui l'a jamais vu ? Quelque sage ancien, peut-être ?

E subito dopo queste riflessioni, senza soluzione di continuità, si trova una poesia dal titolo *L'ardeur*:

Dans un temps incertain – plus de trois mille ans – lieux incertains
vers le nord de l'Inde...
ni objets ni images, seulement des écrits, vers et formules, actes rituels
pas de temples, formes d'oiseaux
grand attention, métamorphoses

Ardeur ? C'est l'instant même
mais l'instant fait de la somme de deux perceptions qui
se touchent et se multiplient entre elles
deux perceptions devenant une

Pendant le long voyage dans le train sa mère a donné à
l'enfant une monnaie qu'il doit lancer dans le fleuve loin
au-dessous du pont où le train passe.
C'est l'offrande au fleuve – tout fleuve est sacré. [...] ³³⁵

Talvolta le incursioni dei versi sono più brevi, ma ciò che conta è che, come nelle raccolte di Bataille, la poesia sembra nascere dalla prosa e, anzi, appare configurarsi «comme perte vertigineuse du sens (du sens articulé de la réflexion en prose)³³⁶». Nelle righe appena citate, infatti, la meditazione sulla morte si trasforma nell'evocazione quasi esoterica dell'India e, successivamente, nell'immagine del bambino chiamato a compiere un gesto rituale di passaggio. Le «metamorfosi» che indicano la morte («metamorfosi» forse qui da intendersi come sinonimo di reincarnazione) vengono trasposte nella descrizione del viaggio in treno e dell'attraversamento del ponte. Tuttavia, come si è detto, questa incursione della poesia all'interno della prosa (o viceversa, poiché sarebbe

³³⁵ J. Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 161. Ma la poesia continua anche a p. 162.

³³⁶ J. Risset, *Haine de la poésie*, in D. Hollier (sous la direction de), *Georges Bataille après tout*, cit. p. 154.

profondamente errato tentare di stabilire dei rapporti di subordinazione tra le due) non è un processo nuovo nella produzione di Risset: al contrario, esso si ritrova a partire dai primi testi, da quel testo che costituisce l'esordio letterario con «Tel Quel» e il cui titolo, *Poésie et Prose*, non potrebbe essere più emblematico.

Riprendendo, dunque, l'ipotesi di Martin Rueff, appare lecito supporre che, aderendo a una definizione di poesia simile a quella di Bataille, Risset sperimenti un tipo di scrittura collocabile nell'intersezione tra poesia e prosa e che questo sia comprensibile unicamente tenendo conto di quell'andamento metonimico tipicamente proustiano descritto sopra (cfr. 3.4). Si è già visto come, per Bataille, la nozione di *poésie* sia del tutto lontana dalle classificazioni ordinarie e invece dipendente da una costante tensione verso il limite. A riprova di ciò, nelle pagine dell'*Expérience intérieure* dedicate a Proust, Bataille colloca la *Recherche* non nell'ambito della prosa ma, sorprendentemente, proprio in quello della poesia. E questo poiché, secondo l'autore, nella scrittura proustiana ha luogo il tentativo di rispondere al «*désir ressenti par l'homme de réparer l'abus fait par lui du langage*», desiderio che si manifesta proprio con quell'operazione, propria della poesia, di estrarre dal già noto ciò che invece è ancora ignoto³³⁷. Questa ricategorizzazione della *Recherche* appare parzialmente accolta da Genette nel già menzionato saggio su Proust: dopo aver ricordato che, secondo Jakobson, la metonimia costituisce la dimensione prosaica del discorso mentre la metafora quella poetica, lo studioso conclude: «on devra alors considérer l'écriture proustienne comme la tentative la plus extrême en direction de cet état mixte [...] qu'il serait certes dérisoire de nommer "poème en prose" ou "prose poétique" et qui constituerait, absolument et au sens plein du terme, le Texte»³³⁸.

Probabilmente non esiste una chiave di lettura più esatta per comprendere la natura dell'ultima produzione di Risset: obbedendo all'imperativo di «*suivre l'écriture comme un rêve*», la scrittrice procede per via metonimica per tentare di abolire ogni «discorso» referenziale che, nell'ottica batailleana, farebbe scadere la poesia nella «*fadeur du lyrisme*». Se, come ha notato Rueff, il rapporto con la nozione di istante può aver subito una metamorfosi tale da modificare il rapporto dell'autrice con la scrittura, stabilire uno scarto profondo tra una prima parte della produzione (in poesia) e una seconda (in prosa) appare forse un'operazione radicale. Si può invece notare, con Ferrini, come anche in un testo prosa qual è *Les instants les éclairs* «on est renvoyé, avec une audace déconcertante,

³³⁷ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, cit., p. 157.

³³⁸ G. Genette, *Métonymie chez Proust*, cit., p. 61.

à la fidélité d'une époque de l'écriture, celle des années 1960 et 1970»³³⁹ in cui si rifugge, come dichiara Risset attraverso Valéry, dalle «marquises»³⁴⁰.

Appare chiaro, dunque, è che se è possibile parlare di una qualche «evoluzione» della poesia di Risset lo si può fare soltanto tenendo presente le oscillazioni (verso lo sperimentalismo di *Tel Quel*, il verso mallarmeano, la lirica cortese e così via) che hanno avuto luogo sempre attorno ad un unico asse, ossia quello della poesia come rottura. Rottura dei limiti “sicuri” del linguaggio, rottura rispetto alla continuità della durata, rottura della metrica tradizionale. Si tratta di componenti che possono essere ritrovate in ciascuna delle fasi qui evocate in maniera diacronica, le quali, se osservate sincronicamente, mostrerebbero un denominatore comune: la scrittura come costante interrogazione e rielaborazione, un'«écriture infinie», per utilizzare un'espressione coniata da Risset in riferimento a Proust³⁴¹. È solo così che può essere compresa la ripetizione di certe immagini nonché, in maniera ancora più evidente, la ripresa letterale dei medesimi versi da una raccolta all'altra: quel che si genera è un sottilissimo *fil rouge* che, declinato di volta in volta sotto la spinta di una poesia che si rinnova costantemente, rimanda però al suo punto di origine, quell'istante in cui convergono infanzia, sogni, musica e silenzio.

A riprova di questa ipotesi, una poesia inedita ritrovata nel 2015 da Jean-Claude Risset, fratello della scrittrice, letta e pubblicata per la prima volta in occasione del convegno *Jacqueline Risset. Une certaine joie* e probabilmente risalente al 1955³⁴². Come scrive Umberto Todini, al quale si deve il titolo (mancante nel manoscritto originale) di *Défi*, malgrado la marcata presenza di un linguaggio tendente al biografico che, negli scritti successivi, diverrà assente o, comunque, nettamente sfumato, in questi versi si riconosce già il nucleo di tutta la scrittura rissettiana³⁴³:

Qui, ayant son futur agile entre les arbres
galope à reculons vers les bois
où l'enfance n'est plus?
Qui marche et fait mal à son ombre,
sur l'épaule un plus fragile
et plus exigeant soi-même

³³⁹ J.-P. Ferrini, *Un livre singulier*, «La Quinzaine Littéraire» n. 1189, 1 septembre 2018, p. 14.

³⁴⁰ J. Risset, *Les instants les éclairs*, cit., p. 69 e p. 117.

³⁴¹ Cfr. J. Risset, *Documents d'une écriture infinie. Les carnets, les esquisses*, in «Europe» n. XCI, août-septembre 2013, pp. 37-50.

³⁴² Cfr. U. Todini, *Stralci d'archivio*, cit. pp. 20-21.

³⁴³ *Ibid.*

Peur de tourner la tête
il n'y serait peut-être plus
La route que parcourait l'automobile
de loin semblait une montée très rude!
Elle s'aplanit les roues avalent
une fausse victoire
Mais regardez cette poupée de verre
fragile – elle n'y est peut-être plus

jugez moi sur elle
mais qui voit les âmes et les voyages.

Colpisce, innanzitutto, l'attenzione a un passato – la stessa che, lo si è visto, domina gli ultimi scritti – percepito come rifugio della coscienza, luogo persino pericoloso a causa della tendenza all'auto contemplazione. Tendenza che, d'altronde, è alla base dell'intera poetica di Risset in cui il soggetto, pur non sempre identificabile come Io biografico, è però sempre evocato, scomposto, analizzato. Qui, esso appare addirittura sdoppiato nella «poupée de verre» che indica un'infanzia ormai passata, un Io antico in cui quello attuale ha difficoltà a riconoscersi.

Conclusioni

Utilizzare il termine di «evoluzione» per rendere conto della trasformazione della poesia di un autore può essere rischioso: l'implicazione potrebbe essere quello di lasciar intendere che la traiettoria della scrittura parta da un punto A, ancora acerbo, per arrivare a un punto B migliore, più sviluppato. Non è certamente questo il caso della poesia di Jacqueline Risset. L'ipotesi alla base di questa ricerca è che, a partire dal debutto letterario strettamente legato al gruppo *Tel Quel*, la scrittrice sia riuscita a elaborare una propria poetica, che è stata definita «mistica dell'istante», attraverso lo studio profondo – avvenuto grazie all'operazione di traduzione – di Dante. Pertanto, seguendo un ordine diacronico, la produzione poetica di Risset è stata suddivisa in tre macro-fasi, ciascuna corrispondente, per praticità, a un capitolo ma evidentemente in stretta relazione l'una con l'altra.

La prima fase, il cui inizio può essere stabilito, in maniera convenzionale, con il primo testo pubblicato su «Tel Quel» nel 1965 – la traduzione di una lettera di Giambattista Vico a Gherardo Degli Angioli – segna una completa adesione alla pratica di scrittura testuale proposta dal gruppo guidato da Philippe Sollers. Come si è visto, è in questi anni che si osserva una maggiore tendenza allo sperimentalismo volto ad esaltare a pieno il significante, il quale appariva relegato da certa tradizione letteraria come puro subalterno di un supposto *sensu* univoco racchiuso nel testo e che al lettore spetterebbe di decifrare. È proprio a produzioni poetiche coeve, come quelle di Marcelin Pleynet o Denis Roche che può essere ricondotto l'uso di segni di interpunzione normalmente estranei a questo genere, quali parentesi quadre o tonde, trattini, barre o frecce. Oppure, operazione speculare, la rimozione di ogni punto fermo da un'intera raccolta, come nel caso di *Jeu*. Entrambi i gesti appartengono a un duplice intento: da un lato, in obbedienza a una logica di tipo marxista, mettere in mostra il *travail* sul testo, ponendo in rilievo proprio quei segni che, a rigore, potrebbero appartenere all'*avant-texte* ma non al volume pubblicato;

dall'altro, lasciare che i significanti possano liberamente reagire tra loro dando vita, per l'appunto, a una molteplicità di sensi che si oppongono all'egemonia di ciò che Barthes aveva definito il «principe irréductible», la cui esistenza è posta, secondo la critica tradizionale, alla base di ogni testo. Contemporaneamente, si è riscontrato un uso massiccio, peraltro invariato nelle raccolte successive, dello spazio bianco di derivazione mallarmeana; spazio bianco a cui si è attribuita la funzione di orientare la scansione ritmica del testo attraverso un processo molto simile, secondo la stessa definizione di Mallarmé, a quello di una partitura. In questa prima fase la poesia sembra procedere attraverso un'operazione che si è definita «di sottrazione»: in *La Traduction commence*, in particolar modo, la sperimentazione sul linguaggio si articola intorno ai cosiddetti *mots vides* i quali frammentano la narrazione impedendo la costituzione di un senso unico; la poesia si apre così verso quello spazio paragrammatico di ascendenza kristeviana in cui diverse scritture sono chiamate a coesistere e a interagire dando vita a un nuovo testo nei confronti del quale ogni pretesa di «originalità» cessa di possedere un valore.

La seconda fase dell'attività poetica di Risset, databile tra gli anni 1980-1990, coincide con il lavoro di traduzione in francese della *Divina Commedia*, il cui *Paradiso* sarà dato alle stampe proprio nel 1990. Come l'autrice stessa ha rivelato in diverse interviste, l'incontro con Dante deve essere messo in rapporto con la pubblicazione, nel 1965, del saggio di Philippe Sollers dal titolo *Dante et la traversée de l'écriture*. Non si tratta di un riferimento di poco conto: come si è cercato di mostrare all'inizio del secondo capitolo, la ricezione della *Commedia* in Francia avvenne tra fraintendimenti e rifiuti che ne rallentarono la diffusione e la traduzione. Anche quando, grazie alla riscoperta da parte del Romanticismo, il nome di Dante venne finalmente liberato da secoli di pregiudizi, l'immagine più divulgata del poeta restava quella dell'esule malinconico reietto da coloro che non ne comprendevano il genio. Un simile fraintendimento ebbe luogo anche nei primi del Novecento, quando Dante venne innalzato, dalla destra nazionalista a pochi anni dallo scoppio della Seconda guerra mondiale, a emblema dell'eredità della civiltà latina in opposizione alla barbarie germanica. Terminata la guerra, la strumentalizzazione di Dante volgerà alla fine ma la classificazione, per il fiorentino, di poeta mistico dell'aldilà (e, dunque, suscettibile di critiche là dove, ad esempio, la visione ultraterrena non sia conforme ai dettami della Chiesa) occuperà buona parte del ventesimo secolo. In questo contesto, la rilettura di Dante operata da Philippe Sollers e, conseguentemente, da *Tel Quel*, segnerà un vero e proprio punto di svolta nella ricezione francese del poeta

trecentesco: il nodo centrale dell'interpretazione sollersiana consiste, in linea con la pratica di scrittura testuale intrapresa in seno al gruppo, in una rivalutazione della *Commedia* come strettamente legata a una riflessione sul linguaggio che passa attraverso la creazione di un idioma nazionale. Alla stregua di altre due interpretazioni ugualmente fondative per Risset – quella di Osip Mandel'stam e quella di Jorge Luis Borges – Dante viene dunque considerato come scrittore e non più come rivelatore dell'aldilà cristiano.

Dopo l'uscita del saggio di Sollers, occorreranno comunque diversi anni, e la pubblicazione di un volume interamente dedicato alla figura di un «Dante écrivain» prima che Risset maturi la decisione di intraprendere l'operazione di traduzione; traduzione che, a seguito della scelta di adottare il verso libero e un lessico privo di arcaismi, si pone in antitesi rispetto alle precedenti e, in qualche modo, come riferimento per le successive.

Come si è visto, è proprio attraverso il contatto con Dante che la poesia di Risset si allontana dalle precedenti sperimentazioni in ambito telqueliano. Già all'epoca di *Sept passages de la vie d'une femme*, pubblicato prima della traduzione della *Commedia* ma probabilmente redatto contemporaneamente ad essa, si assiste a una significativa inversione di rotta rispetto alle raccolte date alla luce nell'orbita di *Tel Quel*: le poesie mettono esplicitamente in scena un soggetto specifico, spesso addirittura indicato con il *je* di prima persona e, fatto fino a quel momento inedito, appare possibile distinguere una sorta di traiettoria narrativa. In concomitanza con quanto stava avvenendo su più ampia scala in Francia, a partire dagli anni Ottanta, Risset ritrova la dimensione del racconto e abbandona la componente più marcatamente sperimentale degli anni precedenti. In questo contesto Dante gioca un ruolo decisivo: la dimensione citazionale, già ampiamente riscontrabile in *Sept passages de la vie d'une femme* attraverso frammenti tratti dalla *Commedia* o dalle *Rime* e inglobati all'interno delle poesie, raggiunge l'apice con *L'Amour de loin*. In questa raccolta, non è solo Dante a essere evocato (ad esempio, come si è visto, per mezzo di una riscrittura parodica che chiama in causa il *Paradiso* trasformato in nome di cocktail in un bar statunitense) ma tutta la costellazione dei poeti stilnovisti. Certamente, la ripresa del codice della *fin' amor*, esplicitata sin dall'epigrafe tratta da Jaufré Raudel, avviene attraverso un parziale rovesciamento del codice stesso: il tema dell'*amor de lohn* si trasforma in una moderna storia a distanza scandita da chiamate intercontinentali che fanno slittare il primato riservato dall'amore cortese allo sguardo verso l'adorazione della voce dell'amato.

La transizione fra questa seconda fase di riattualizzazione della lirica stilnovistica e quella che segna l'affermazione della mistica dell'istante appare in maniera chiara – e, per certi versi, radicale – in *Petits éléments de physique amoureuse*, raccolta che segue, dopo solo tre anni, *L'Amour de loin*. Il rifiuto dell'insegnamento dei trovatori è esplicitamente affermato sin dalla prima pagina e giustificato con la rivendicazione di una poetica del «tout près, tout de suite» basata, per l'appunto, sulla ricerca dell'istante. Nozione multiforme e già ampiamente indagata in filosofia, l'istante nella declinazione rissettiana può essere inquadrato in maniera piuttosto precisa grazie a un testo inedito ritrovato da Umberto Todini tra i progetti dell'autrice e da lui intitolato – sulla base di una definizione rintracciabile in *Il tempo dell'istante – L'atomo del tempo*. A partire dalle poche ma significative righe che compongono questo scritto, è stato possibile individuare le quattro macro-influenze che portarono Risset all'elaborazione di una personale definizione di istante: Jankélévitch, Proust, Nietzsche e Bataille.

La nozione di *instant-éclair* rissettiano deriva direttamente dalla filosofia del *je-ne-sais-quoi* e del *presque rien* di Vladimir Jankélévitch, con al centro proprio l'idea dell'istante in quanto momento semelfattivo che l'uomo dovrebbe tentare di afferrare come rimedio al divenire, e questo nonostante la sua natura effimera di *presque rien*. Più precisamente, associando l'istante all'*éclair*, Jankélévitch gli attribuisce un valore gnoseologico di rivelazione sebbene dalla portata ineffabile e incomunicabile, e riassumibile con la formula del *je-ne-sais-quoi*. Come si è visto, tuttavia, questa rivelazione non assume il carattere di una verità trascendente apparendo invece radicata e, anzi, generata, dalla realtà quotidiana. Pertanto, se di «mistica» si può parlare, è opportuno tenere presente l'accezione del tutto laica di questo termine: l'individuo che fa esperienza di questi istanti accede a una conoscenza effimera che, tutt'al più, gli consente di gettare un nuovo sguardo sul mondo.

È proprio in questo senso che, seguendo una strada già aperta da Roberto Esposito, è stato possibile mettere in relazione la mistica jankélévitchiana con la nozione di *non-savoir* al centro della filosofia di Georges Bataille, un'altra delle influenze evocate da Risset nell'*Atomo del tempo*. Il *non-savoir*, che si oppone alla conoscenza in senso tradizionale, appare per Bataille il vertice che l'intelligenza può raggiungere quando viene messo da parte un processo cognitivo di tipo razionale. Non diversamente dalle teorie di Jankélévitch, si tratta di un pensiero portato oltre i suoi stessi limiti e legato all'idea di un'«esperienza interiore» in cui l'individuo si avvicina a un breve istante di estasi. Come Jankélévitch, Bataille sottolinea l'insufficienza del linguaggio nel rendere conto di tali

momenti mistici: per entrambi, l'istante rivelatore va di pari passo con il silenzio; silenzio inteso come assenza della vana comunicazione ma anche, secondo le formulazioni di Jankélévitch, come luogo germinale della creazione, soprattutto di quella poetica e musicale. In un'ottica in cui poesia e musica si oppongono diametralmente alla comunicazione, non sorprende che Risset si riferisca alla sua stessa ricerca poetica come a un tentativo di accedere a una dimensione mistica intesa nel senso etimologico del termine *myein* che significa appunto chiudere, tacere.

L'altra accezione conferita da Risset all'istante interessa la sfera del ricordo. Certamente, un'influenza importante resta quella di Jankélévitch: per il filosofo il concetto di *presque rien* si estende alla memoria poiché è a partire dagli elementi più insignificanti dell'esistenza che si può accedere a reminiscenze di natura più intensa. Se non è difficile riconoscere in questo tipo di memoria una prima filiazione con il nodo centrale della poetica proustiana, la presente analisi ha tentato anche di mostrare come, in Risset, la memoria sia soprattutto legata alla sfera dell'infanzia: come nella *Recherche*, essa viene considerata dalla scrittrice come momento della creazione di un immaginario meraviglioso la cui azione si prolunga nell'esistenza adulta. Interpretando Proust attraverso la nozione di *arrière-pays* di Bonnefoy, Risset conferisce all'infanzia – e ai luoghi-simbolo a essa legati – il ruolo di fonte primordiale della poesia: la scrittura diventa così tentativo di recuperare e trasporre in segni proprio quell'immaginario generato nei primi anni di vita del soggetto.

Non solo, dunque, l'ultima produzione della scrittrice risulta costellata di ricordi infantili ma, più in generale, appare evidente il tentativo di rendere la poesia il luogo privilegiato di quella che Martin Rueff ha definito una «*mémoire événementielle*», ovvero non una rievocazione sequenziale e ordinata dell'esistenza passata ma una successione di *instants-éclairs* che, viceversa, si distaccano dal flusso del tempo. È in quest'ottica che può essere paradossalmente compreso il riferimento di Risset, nell'*Atomo del tempo*, al Nietzsche delle *Unzeitgemässe Betrachtungen*: se per il filosofo la possibilità di vivere nell'istante è strettamente correlata alla capacità di oblio, per la scrittrice questa dimensione non è legata a un presentismo che svaluterebbe la portata della memoria, quanto piuttosto all'abilità di vivere fuori dalla Storia intesa come l'insieme di convenzioni utili al vivere sociale. L'istante diventa, insieme, oblio rispetto allo scorrere del tempo della durata e momento di rivelazione che apre su un passato infantile che è, per l'appunto, ignaro della Storia e del divenire.

L'ultima declinazione dell'istante rissettiano è quella legata alla dimensione onirica: ancora più che sul *sogno*, la scrittrice pone l'accento sul *sonno* in quanto interruzione di quel pensiero razionale attivo durante la veglia e, dunque, irruzione di una componente molto simile al *non-savoir* batailleano. A partire dagli studi pioneristici di Michel Juvet, Risset accoglie l'idea dei *rêves-programmes*, ossia del sogno come momento di costruzione dell'identità di un individuo che non passa per il pensiero cosciente. L'influenza di Proust è, ancora una volta, manifesta: il sonno permette il raggiungimento di uno stato di conoscenza quasi ancestrale, qual è quello che coglie il narratore della *Recherche* sin dalle prime pagine del romanzo. In opposizione alla logica della produttività che vede nel sonno la perdita di un tempo che potrebbe essere attivamente impiegato, Risset considera questa fase come estremamente feconda e, chiamando nuovamente in causa Nietzsche, come un «deposito di idee». In tal senso, la centralità conferita al sonno non importa tanto, all'interno dello studio della poetica rissettiana, per la presenza – più o meno riconoscibile – di racconti di sogni all'interno dei testi. Quel che conta è che, attraverso l'attenzione riservata al mondo onirico, Risset arriva a formulare quello che può essere considerato il vero manifesto della sua poesia: «Suivre l'écriture comme un rêve – à peine – éveillé».

È solo tenendo conto della polisemia di cui è investito l'istante rissettiano – momento mistico, finestra del ricordo e, come il sogno, irruzione improvvisa di un pensiero non razionale – che le ultime raccolte poetiche possono essere comprese. *Petits éléments de physique amoureuse*, già menzionata in quanto esplicita presa di distanza dalla lirica trobadorica, stabilisce un ulteriore primato, questa volta all'interno della stessa categoria di istante: tra le varie forme che esso può assumere la più intensa è quella amorosa. Annunciando un tema rintracciabile anche nella successiva raccolta, *Les Instants*, l'innamoramento appare come uno stato particolarmente propizio all'emergere della memoria infantile e – poiché, lo si è visto, in Risset i due aspetti sono strettamente connessi – all'irruzione della sfera del sonno e del sogno.

Più vasta è, invece, l'accezione di memoria che informa *Les Instants*: i ricordi infantili, pur presentandosi in diversi punti della raccolta, sono affiancati da quelli che interessano il passato collettivo e, in particolare, alcuni avvenimenti che hanno segnato la storia del Novecento. Come ha mostrato l'analisi degli *avant-textes* della poesia *Siècle*, infatti, la raccolta si proponeva di presentare le poesie senza un titolo specifico ma secondo una progressione unicamente numerica. Il volume, pubblicato proprio nel 2000, sarebbe stato così costituito da una serie di poesie-istanti formanti una sorta di mosaico del ventesimo

secolo appena trascorso, impianto che comunque resta presente, malgrado l'adozione di titoli tematici, anche nella versione data alle stampe. In *Les Instants* si è anche riscontrato un diverso uso del pronome *tu*, nelle poesie precedenti indiscutibilmente riconducibile all'amato e qui recante un'identità molto più fluida e non necessariamente legata alla sfera amorosa. In tal senso, si è ipotizzato che il *tu* degli ultimi testi possa rappresentare, in senso più ampio, l'istanza lacaniana dell'Immaginario che consente al *je* narrante di accedere a una diversa percezione del mondo attraverso quell'*instant-éclair* che informa, per Risset, ogni scrittura poetica.

Per ovvie ragioni, minore spazio è stato riservato all'analisi dell'ultimo volume pubblicato in vita da Risset, *Il tempo dell'istante. Poesie scelte 1985-2010*, il quale, come suggerisce il titolo, è in realtà una raccolta di testi già noti. Nelle quattro poesie che chiudono il volume – poesie non propriamente inedite ma pubblicate separatamente in miscellanee – si sono invece osservate due diverse tendenze: da un lato, una commistione – fino a quel momento sconosciuta nei testi rissettiani – tra antichità greca o romana e modernità; dall'altro un'interrogazione sulla natura stessa della poesia che chiama in causa elementi già noti – quale quello della portata epifanica di una scrittura che interroghi gli istanti – attraverso il rovesciamento della tradizionale metafora dello scrivere come operazione di tessitura: la poesia appare, al contrario, gesto di disfacimento del tessuto. Sebbene sia impossibile immaginare la forma che questa interrogazione della scrittura avrebbe preso, è lecito ipotizzare che il progetto di una nuova raccolta dal titolo *Commence*, annunciato in una nota di *Il tempo dell'istante*, ne avrebbe costituito un eventuale tassello. La stessa indeterminatezza riguarda i due inediti pubblicati da Umberto Todini come parte di un volume che avrebbe dovuto intitolarsi *La Douleur*: nonostante sia difficile valutare in che modo quest'ultima raccolta si sarebbe posta in relazione all'altro progetto annunciato, i due testi ritrovati sembrano collocarsi sulla scia di temi già noti, come la centralità della percezione che trascende i limiti della realtà e, passando attraverso una memoria affettiva, giunge a un nuovo sguardo, immaginativo, sul mondo.

L'ultima parte della ricerca è costituita da un'analisi posta a conclusione del lungo percorso diacronico intorno alla poesia di Risset: come osservato da Martin Rueff, dopo il 2000, la scrittura dell'autrice si orienta pian piano verso una prosa poetica come quella rintracciabile in *Les instants les éclairs* e *Puissances du sommeil*. Se, come sottolinea lo studioso, questa inversione di rotta può essere ricondotta a una diversa concezione dell'istante che passa dall'essere momento di rottura nelle prime poesie a *détonateur* di

una memoria che la scrittura cerca di fissare, non bisogna trascurare l'influenza batailleana nei termini di una sempre maggiore presa di coscienza, da parte della scrittrice, della propria poesia. In tal senso, a partire dagli studi che la stessa Risset dedica alla controversa formula di «haine de la poésie» rintracciabile nell'*Impossible*, è stato possibile osservare come l'autrice accolga l'idea di una poesia opposta al lirismo tradizionale e legata, invece, a un'esplorazione dei limiti del linguaggio che parta dal «basso». In quest'ottica, la poesia costituirebbe un'espressione della *dépense*, atto improduttivo opposto a quello del linguaggio discorsivo, diventando a tutti gli effetti un momento *sovrano*. Soprattutto, tale concezione della poesia non contempla la separazione antinomica con la prosa. Viceversa, come dimostra il fatto che lo stesso Bataille collochi la *Recherche* nella categoria di poesia, il fattore discriminante diviene l'uso di un linguaggio che si faccia espressione del passaggio dal noto verso l'ignoto, in opposizione alla comunicazione discorsiva che mira invece a rendere chiaro l'oggetto dell'enunciazione.

Se compresa attraverso queste categorie, la poesia di Risset non appare più distinguibile in due fasi separate, l'una segnata dalla vicinanza con la poesia e l'altra orientata verso la prosa. Al contrario, l'«evoluzione» annunciata dal titolo di questa ricerca appare come un andamento a spirale in cui non soltanto poesia e prosa non possono più essere distinte in base alle definizioni tradizionali trovandosi, invece, a essere costantemente intrecciate, ma in cui alcuni motivi appaiono come costanti intorno alle quali, pur declinati diversamente nelle tre macro-fasi delineate, la scrittura sembra orbitare. Pertanto, *Défi*, l'ultima poesia presentata è, paradossalmente, la prima di cui, sino ad ora, si abbia traccia: lo sguardo nostalgico rivolto all'infanzia è accompagnato da un'interrogazione identitaria che passa attraverso l'evocazione di un altro «soi-même» che annuncia il *tu* delle ultime raccolte identificabile con l'Altro lacaniano.

Se questa ricerca costituisce un primo tentativo di rendere conto, nella maniera più sistematica possibile, della fisionomia della poetica rissettiana da un punto di vista diacronico, non è da escludere che altri approcci possano portare alla luce aspetti ancora inediti (ad esempio, mediante un'analisi che indaghi, all'interno del macrotesto rissettiano, le isotopie ricorrenti). Ma è soprattutto nell'Archivio Risset-Todini, attraverso la prosecuzione dei lavori di catalogazione dei manoscritti, dei dattiloscritti e della corrispondenza, così come l'eventuale reperimento di testi inediti, che occorre vedere il vero luogo germinale della ricerca o, per usare un'espressione che Risset aveva riservato

a Macchia, lo spazio in cui si attua il compito del «detective letterario»³⁴⁴. Compito che implica, mediante il necessario lavoro sulle *fonti*, la ricostruzione di una visione d'insieme fino a scoprire, con un gesto quasi proustiano, l'architettura della «*mémoire poétique*».

³⁴⁴ J. Risset, *Un detective per Marcel Proust*, «Il Messaggero», 4 novembre 1999.

Appendice

Dattiloscritti di *Les Instants*

1A. [Siècle] 4 fogli con correzioni autografe

la fête
Ce qui s'accélère est dû
à cette émotion des cellules
parce que c'est la fin du siècle
elles se savent

dit
à l'été qui vide l'inutile
garde la force
la cigale

et parle ainsi sans rien dire *parole*
sans avoir besoin d'expliquer
joie
la parole *deux*

sur la colline
j'entends par exemple le soir
bruits de moteur
comme d'habitude
mais comment expliquer dans le dire
sans le raconter ce qu'on sent
ce qu'on entend *prend à rebours*

le bruit suspendu d'un instant
que tout est suspendu tout autour
et le bruit change de sens
ou se repose dans la lenteur
de la tête qui se repose *change à rebours*

le coup
et du coup plus rapide et brillante
pense
mais sans croire sans se voir *dit*
ce qu'elle voit
va plus vite

éblouissement de celui qui écrit ce qu'il voit
dit-il
~~un peu gros~~
debout et doux dans cette fin
d'après-midi dans la loggia

avec les pins fragiles
avec les lions
et la fontaine qui ne coule pas
pins vraiment immenses *devenant*

jac à côté
et ces poètes débutants qui parlent à peine
beaux regards bleus
et quelques mots qui traversent la sphère
il est un peu gros mais nous sommes des sphères
voulant toujours défendre quoi
cette rondeur harmonieuse croit-on *autre*

une
mais ce soir
tapisserie sombre des arbres du parc
corps pubères
enfantins

devenu
la beauté frappe avec brutalité
comme son champ est plus vaste!

fin de siècle

quand elle danse infiniment gracieuse et
belle

elle a aussi ce que n'avaient pas les belles avant elle

avant aujourd'hui ce soir: la

beauté des monstres la

guacherie menaçante menacée des gestes

de chaque geste

chaque fois hasardé débordé

dans la douleur

la honte peut-être est emportée

la honte l'horreur jeune monstre à figure de vieux

nage en pleurant dans la piscine

tout à coup devient gai

écoute la voix patiente qui continue à lui parler

jeune homme

vraiment jeune humain qui parle au monstre juché

tête énorme sortant de l'eau des nageurs

et voix d'enfant plaintif

où sommes nous

ah vraiment vive le vingtième siècle malgré tout

quand on peut voir et entendre un tel dialogue

le matin dans la ville de Rome

la Nocetta nom de piscine

petite noix

humaine

et si de temps en temps ça et là sur cette planète qui
tourne

avec une frénésie apparemment régulière /

ou le contraire

qui est le coeur?

ordre ou désordre le plus au centre ?

chaos cosmos

~~pasticciaccio~~

et la splendeur de pierre précieuse

re furtiva - chose voler chose furtive

Alibaba émerveillé

merveille partout

partout non et même

presque nulle part

mais la merveille quand elle arrive

colore le reste

oriental

zéphir

et si

de temps en temps ce regard qui transporte

ah la merveille est ceci le mélange

imprévisible / rencontre

toujours la figure amoureuse

on n'en sort pas
mais ce n'est pas un attardement sr un seul
oblet d'amour masquant le reste
pleur et soupir
il s'agit de bien autre chose
ceci:
le feu mis au regard mis à la terre
de ~~fil en-aiguille~~ ^{peu de peu} flamme allumée
et non le vin caché dans le tonneau
cave ~~noire~~ cave sans lumière ici
on ~~est~~ ^{est} la flamme qui s'agite
et je te vois ^{mais} chanteuse
regard doux ~~enfantin~~ volontaire
et les larges hanches qui tournent
je me demande
comment faire pour que ce qui a ce sens de changer
(de) rendre possible
l'amour des monstres ~~tendres~~ ^{sait}
comprenant qu'ils le sont
éclair: ~~(se) tapant le front~~ avec naturel:
mais oui
mais ne savais-tu pas
que je t'aime ~~imbécile~~
que la bêtise et gaucherie
est belle
comme ce siècle est plus vaste
que tous les autres, ^{t autre siècle!}

atmosphère étriquée
second Empire
vieux velours et poussière
comment ne pas vivre avec ces croisements
aux carrefours
ces rencontres possibles
ratant le plus souvent
horriblement
mais si elles réussissent
ah vive toi vingtième siècle
ce que tu sais aussi de plus horrible
que tu ne sais pas encore tout à fait
- tu oublies
adolescent distrait
et coupable
coupé -
ce n'est pas vrai que tu l'as inventé
peut-être pas vrai
tu regardes
et quand tu regardes
tes yeux sont beaux
éblouissent de celui qui simplement écrit
ce qu'il regarde

bonnet à rayures

regarde
le regard
sur son visage
horriblement

1B. Instant 5 (4) fin de siècle. 6 fogli con correzioni autografe

INSTANT 5 (4) FIN DE
SIÈCLE

Ce qui dans cet instant-ci s'accélère est du
à la grande émotion des cellules
: fin du siècle
elles savent

dû à l'été qui chasse l'inutile
garde la force
- la cigale

et parle ainsi sans parole
sans devoir expliquer
joie

entends ce soir
sur la colline comme d'habitude
bruits de moteur
mais comment dire dans la voix
dans ce qu'on voit
ce qu'on entend

que tout se suspend tout autour
et le bruit change
change ou repose dans la lenteur
la tête
qui se repose

et du coup plus rapide et brillante
pense
mais sans croire
sans se voir
et ainsi

ce qu'elle voit va plus vite

éblouissement de celui qui écrit ce qu'il voit
dit-il
debout et doux dans cette fin
après-midi dans la loggia

avec les pins fragiles
les lions fontaine qui ne coule pas
les pins trop grands vraiment immenses

et ces poètes
débutants poètes qui parlent - a veine
beaux regards dieux
et quelques mots qui traversent la sphère

celui qui parle est un peu gros
nous aussi sommes des sphères
voulant toujours défendre quoi
la rondeur harmonieuse ?

mais ce soir
tapisserie sombre des arbres du parc
corps pubères

La beauté frappe avec brutalité

Comme son champ est plus vaste!
fin de siècle
quand ce soir elle danse infiniment gracieuse et
belle
elle a aussi
ce que n'avaient pas les belles avant elle
avant aujourd'hui
ce soir: la

beauté des monstres la
gaucherie menaçante menacée des gestes
chaque geste
chaque fois hasardé débordé
dans la douleur

3 la honte peut-être est emportée
la honte l'horreur partie

un jeune monstre a figure de vieux
nage en pleurant dans la piscine
tout à coup devient gai
écoute la voix patiente qui continue à lui parler
jeune homme
vraiment jeune humain qui parle
au monstre luche tête énorme
sortant de l'eau où sont les nageurs
voix d'enfant plaintif
où sommes-nous

ah vraiment vive le vingtième siècle malgré tout
quand on peut voir entendre
un tel dialogue
le matin dans la ville de Rome
la Nocetta nom de piscine
petite noix
humaine

et si de temps en temps ça et là sur cette sphère qui
tourne
avec une frénésie apparemment régulière
ou le contraire

- Qui est le cœur?
ordre ou désordre plus au centre?
chaos cosmos

et la splendeur: ~~re furtiva~~
 chose volée chose furtive
 AliBaba merveille partout
 partout non et plutôt même
 presque nulle part

mais la merveille quand elle arrive
 colore le reste

oriental
zeffiro

et si
 de temps en temps ce regard qui transporte

ah la merveille est ceci le mélange
 imprevisible
 rencontre
 toujours la figure amoureuse
 on n'en sort pas

mais ce n'est pas un attardement sur un seul
 objet d'amour masquant le reste
 pleur et soupir
 il s'agit de bien autre chose
 ceci:

le feu mis au regard
 mis a la terre
 de proche en proche flamme allumée
 et non le vin caché dans le tonneau
 cave sans lumière
 ici

on est la flamme qui s'agite

et je te vois chanter chanteuse
 regard doux enfantin volontaire
 et les larges
 hanches qui tournent

je me demande
 comment faire pour que ce qui
 a ce sens de changer

- rendre possible...

ici l'amour des monstres gais
 comprenant qu'ils le sont
 éclair: avec naturel

tapant le front: "mais oui
 ne sais-tu pas

que je t'aimais

et la bêtise ou gaucherie

~~est belle~~

ah
n'aie plus peur!

(Comme ce siècle est plus vaste
que ~~tout autre siècle!~~

salon
second Empire
vieux velours et poussiere

comment pouvait-on vivre alors sans ces croisements
aux carrefours
ces rencontres possibles

ratant le plus souvent
horriblement
mais si elles reussissent

: ~~an vive toi vingtieme siècle~~
ce que tu sais aussi
le plus horrible

que tu ne sais pas encore tout a fait
ce que tu fais
- oublies
tes phrases
adolescent distrait

coupable
coupe -

peut-etre

tu regardes

et quand tu regardes

tes yeux
sont beaux

 eblouissement de celui qui simplement ecrit
 ce qu'il regarde

regardent
la beaute vaste
que tu ouvres
sur champ zero

horreur visible
mais jamais aussi loin
jamais l'horizon
jamais la vue si contradictoire

il est juste qu'a partir de là

: dissolution
la terre s'entr'ouvre
le ciel

se troue

puisque nous sommes
au point insupportable

où tout

à tout instant se retourne

"révolution de justice"

mais celui qui s'étouffe
dans ~~sa cellule~~
la tête
derrière la porte
dans le sac en plastique
meurt

et retourne

le sens

vacille

Siècle ô siècle des nuages

où

où vas-tu sous le grand ciel bleu

Guillaume

à Nice

✓ N'oublie pas disait-elle
mon enfant rappelle-toi
ros'a mi
je t'ai donné ce que j'avais
ros'a mi
travaille! ✓

2A. Instant 5 (bombe) dessin. 5 fogli con correzioni manoscritte

INSTANT 5
(Bombe)
dessin

Ce qu'il faut à présent c'est chercher
la langue pour ce maudit siècle
qui s'achève - oui -

mais où sommes-nous sinon au début
sinon au début pour la langue
petit poème

blanc

~~Guillaume et Charles avec le comble~~

beau pure de cette langue c'est Racine π
mais quoi

après Arthur qui se coupe
la jambe

après Stéphane qui s'étouffe dans la gorge
nous sommes encore là?

Oui mais non

- dans nos cellules dans nos phrases
il a coulé ce siècle-là

elles sont

désossées nos phrases

et si elles tournent

et ont l'air d'avancer

dans le frais le tranquille

tournant les enfants dix-neuvième

c'est que désormais ce n'est pas

tout

c'est une sève

un peu différente

qui coule

l'in ou
avancer

sang légèrement empoisonné
dans nos veines jamais plus
le sang ne sera non empoisonné
et du reste
nous sommes de faux nains déchirés
voulant grandir
mais nos médecins à présent
nous tuent
les juges
se vengent
comment ferons-nous désormais
si chacun détruit devant l'autre l'image
non l'image mais plutôt
la propre peau
le toucher
que toucher dans cette fin de siècle
sinon
organes
alignement
vitrines
rêvant
de quand un sexe était caché
~~dans le creux d'un corps~~
retournement
retournement toujours possible
comment saisir avec les mots
ah mots retournez-vous
regardez-nous vers la colline

il
l'oiseau dort près du chat
sur la machine et je jure
que tout est vrai dans cet instant
ah soyons vrais
provisoirement
puisque nous sommes
provisaires
et légers
vols fleurs de courges *ou d'écureuil*
aussitôt saisies en beignets
doucement
quand il dort il s'agite en dormant
je sens sa tête qui glisse dans le sommeil
avec le mouvement du train
amour
force qui meut ce train
nous sommes
encore aujourd'hui dans ce train
jeudi matin
~~septembre~~
lumière d'automne
et tout revient
grand siècle
par bribes
je t'ai
vu
impensable et encore
impensable

jeune ange

il est temps d'~~aller-dessiner~~

~~il est...~~

"à droite un ange

et les autres

"qui s'en ?"

~~pas réponse~~

~~il continue~~

épreuve qui fait le tour

~~pauvres~~ cerveaux

~~oiseaux~~

ah eclatez

eclate

jeune ange

il est temps ~~d'aller~~ dessiner

il est...

2B. Instant V. 3 fogli con correzioni manoscritte

Instant V

Ce qu'il faut a present c'est chercher
la langue pour ce maudit siècle
qui s'acneve - oui -
mais ou sommes-nous sinon au debut
sinon au debut pour la langue
petit poeme
blanc

~~Guillaume et Charles avec le comble~~

~~Neau~~ pure de cette langue c'est Racine

mais quoi *mais toujours*

~~après~~ Arthur ~~qui~~ se coupe

la jambe

~~après~~ Stephane ~~qui~~ s'etouffe/dans la gorge

er nous sommes encore là?

Oui | mais non

- dans nos cellules dans nos phrases

il a coule ce siècle-la

elles sont ^{juste} ~~desossées~~ nos phrases

~~et~~ si elles tournent *en li. après*

^{avant} ~~ont~~ l'air d'avancer

dans le frais le tranquille

tournant les enfants dix-neuvieme

c'est que désormais ce n'est pas

tout

c'est une seve

un peu legerement differente

qui coule

sang legerement empoisonné
dans nos veines jamais plus
le sang ne sera plus non empoisonné
et du reste
nous sommes de faux nains déchirés
voulant grandir

mais nos medecins a present

nous tuent *ailleurs*

les juges

se vengent

comment terons-nous desormais

si chacun detruit devant l'autre l'image

non l'image mais plutôt

la propre peau

le toucher

que toucher dans cette fin de siècle

sinon ~~des sexes présentés~~

organes

alignement

vitrines

rêvant

quand un sexe etait cache

dans le creux d'un corps

retournement

retournement toujours possible

comment se saisir avec les mots

ah mots retournez-vous

regardez-nous vers la colline

l'oiseau dort dans le col du chat
sur la machine et ~~de~~ iure
que tout est vrai dans cet instant
ah soyons vrais
provisoirement
puisque nous sommes
provisoires

et légers

*en*vois ^{teb} fleurs de courges

aussitot saisis en beignets

doucement

quand il dort il ~~s'agite~~ en dormant

je sens sa tête qui glisse dans le sommeil

avec les mouvements du traçon

amour ~~avec H~~

force qui meut ce train

nous sommes

encore aujourd'hui dans ce train

jeudi matin

septembre

lumière d'automne

et tout revient

grand siècle

par bribes

je t'ai

vu

impensable et encore

impensable

Bibliografia

Opere di Jacqueline Risset

Poésie et Prose, «Tel Quel» n. 22, été 1965, pp. 43-49.

Vico, Giambattista, *Sur Dante et sur la nature de la vraie poésie*, «Tel Quel» n. 23, automne 1965, pp. 69-74 [traduzione].

Récit, «Tel Quel» n. 27, automne 1966, pp. 33-45.

Après-récit, «Tel Quel» n. 30, été 1967, pp. 27-37.

Sollers Philippe, *Il Parco*, Milano, Bompiani, 1967.

Gramsci et les intellectuels, «La Quinzaine Littéraire» n. 29, 1^{er}-15 juin 1967, pp. 24-25.

Poeti di «Tel Quel», Torino, Einaudi, 1968 [[traduzione e cura con Alfredo Giuliani].

Nota sui problemi di traduzione, in *Poeti di «Tel Quel»*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 243-246.

Questions sur les règles du jeu in *Tel Quel, Théorie d'Ensemble*, Paris, Seuil, 1968.

Jeu, «Tel Quel» n. 36, hiver 1969, pp. 75-90.

De temps en temps les lois se croisent avec leurs applications, «Promesse» n. 25/26, 1969, pp. 105-110.

Scrittura e ideologia, «Quindici» n. XIX, 1969, pp. 15-16.

Poesia e testualità, «L'approdo Letterario» n. 47, 1969, pp. 97-98 (poi in *L'invenzione e il modello*, cfr. pp. 220-223).

Lecture de Gramsci, «Tel Quel» n. 42, été 1970, pp. 46-75.

Sul lavoro di Tel Quel e il 'feticismo del testo', «Periodo Ipotetico», agosto 1970, pp. 35-36 (poi in *L'Invenzione e il Modello*, pp. 217-219).

Carlo Emilio Gadda ou la philosophie à l'envers, «Critique» n. 282, novembre 1970, pp. 944-52.

La chiusura del cerchio, «Rinascita», novembre 1970 (poi in *L'invenzione e il modello*, pp. 200-203)

L'Anagramme du désir: essai sur la Délie de Maurice Scève, Bulzoni, Roma 1971.

Erotismo sovversivo, «Paese Sera», 26 febbraio 1971, pp.1-2.

Forme et événement I, «Tel Quel» n. 44, hiver 1971, pp. 67-69.

Jeu, Paris, Seuil, 1971.

La letteratura proibita, «Paese Sera Libri» n. 2, 1971 (poi in *L'invenzione e il modello*, pp. 193-196)

Pensiero puro: un mito svanito, «Paese Sera Libri» n. 5, novembre 1971 (poi in *L'invenzione e il modello* con il titolo di *Monsieur Teste e L'Acéphale*, pp. 193-196).

Una vera critica non è ancora nata, «Paese sera», 16 luglio 1971.

I fantasmi di Macchia, «Rinascita», 30 luglio 1971.

Ponge, Francis, *Vita del testo* (a cura di Piero Bigongiari), Milano, Mondadori, 1971.

Un Scève Complet, «La Quinzaine Littéraire» n. 124, 1^{er}-15 settembre 1971.

Proust e la cultura francese oggi, in *Marcel Proust, oggi, a cent'anni dalla nascita*, «L'approdo Letterario» n. 54, 1971, pp. 115-116 (poi in *L'invenzione e il modello*, pp. 190-192).

Théorie et fascination, «Paragone» n. 260, 1971, pp. 30-52 (poi in *L'invenzione e il modello*, pp. 77-101).

L'invenzione e il Modello. L'orizzonte della scrittura dal Petrarchismo all'Avanguardia, Roma, Bulzoni, 1972.

Sollers. Philippe, *Dramma*, Torino, Einaudi, 1972 [traduzione].

La letteratura e il suo doppio in Giovanni Macchia, *Il paradiso della ragione*, Torino Einaudi, 1972, pp. 377-386.

Balestrini, Nanni *Tristan*, Paris, Seuil, 1972 [traduzione].

Critica dell'Occhio. Bataille irritante e sfuggente, «Paese Sera Libri», 30 giugno 1972.

La dialectique code-message, «La Quinzaine Littéraire» n. 146, 1^{er} août 1972, pp. 32-33.

Un Thème prégongoresque: les larmes chez Maurice Scève, in *Premarinismo e pregongorismo*, atti del Convegno internazionale sul tema Premarinismo e pregongorismo, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1973, pp. 151-62.

Joyce traduit par Joyce, «Tel Quel» n. 55, automne 1973, pp. 47-62.

La Poétique mise en questions, «Critique» n. 322, mars 1974 (n. speciale: Roman Jakobson), pp. 223-34.

Sovraesistenze, «Studi novecenteschi» n. 4, 1974, pp. 329-331.

Domande sulle regole del gioco, in *Scrittura e rivoluzione*, Milano, Mazzotta, 1974, pp. 126-130.

Veglia, «Il piccolo Hans, rivista di analisi materialistica» n. 2, 1974, pp. 146-47.

L'affirmation, «Altri Termini» n. 8, giugno 1975, pp. 40-42

Il corpo di Daphné in Maurice Scève, *Délie*, Torino, Einaudi, 1975, pp. V-XV.

Le Regard l'attente, «Ça cinéma» n. 3, 1975, s.n.p.

Scrittura e conoscenza in Giorgio Patrizi, *La critica e Gadda*, Bologna, Cappelli Editore, 1975, pp. 258-66.

Un dispotico triangolo: l'anti-Edipo di Deleuze e Guattari, «Il Messaggero», 26 novembre 1975.

La scrittura del silenzio: il Baudelaire di Macchia, «Il Messaggero», 27 dicembre 1975.

Progetto di descrizione del rapporto letteratura-filosofia in Gadda, «Quaderni di critica, L'alternativa letteraria del '900» n. 68, 1975, pp. 89-97.

Vide, in *Zero. Testi e anti-testi di poesia*, Marano, Altri termini, 1975, pp. 43-48.

Pasiphae, «Clivages» n. 4, 1976, pp. 39-49.

Che cos'è la parola? in «Ancora» n. 1, inverno-primavera 1976, s.n.p.

Mors, Paris, Orange Export Ltd., 1976.

Amare per cambiare: il problema del rapporto in Gramsci, «Il Messaggero», 15 marzo 1976.

Espose la poesia al vento del futuro: come rileggere "tutto" Rimbaud, «Il Messaggero», 9 giugno 1976.

Il Marchese sul Vesuvio: un'antologia di Sade, «Il Messaggero», 1 agosto 1976.

La Kristeva in Cina: nonostante quel Confucio maschilista..., «Il Messaggero», 15 agosto 1976.

L'angelo sovversivo: dieci anni fa moriva André Breton, padre del surrealismo, «Il Messaggero», 28 settembre 1976.

In quell'oro c'è un monarca, «Il Messaggero», 19 ottobre 1976.

Intervento su "La creazione è una ragazza?", «Il Messaggero», 8 novembre 1976.

Una conversazione con Jacqueline Risset [intervista di Mariuccia Ciotta e Norma Rangeri], «Il Manifesto», 13 novembre 1976.

La Petite marque sur l'estomac, «Tel Quel» n. 70, été 1977, pp. 89-92.

- Sept passages de la vie d'une femme*, «Tel Quel» n. 74, hiver 1977, pp. 50-57.
- Sovraesistenze* (trad. in francese), in Andrea Zanzotto, *Sovraesistenze* (con Dodici opere grafiche di A. Pomodoro), Pesaro, Edizioni della Pergola, 1977.
- André Breton: un surrealismo socialista?*, «Quaderni storici» n. 34, 1, 1977, pp. 124-34.
- Zanzotto Andrea, *Poèmes*, traduzione di poesie tratte da *Pasque*, «Liberté» n. 110, mars-avril 1977, pp. 7-15.
- Introduzione a Andrea Zanzotto, Poèmes*, «Liberté» n. 110, mars-avril 1977, pp. 7-15.
- Al di là del principio di teoria* in Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Rizoma*, Parma, Pratiche, 1977, pp. 7-16.
- La letteratura può superare la barriera gutenberghiana?*, in Renato Barilli, *Parlare e scrivere*, Potenza, La nuova foglio, 1977, pp. 93-95 e pp. 104-105.
- Il pensiero del piacere*, «Fiction 1», 1977, pp. 93-102.
- Una lettera inedita di Joyce*, «Strumenti critici» n. 34, 1977, pp. 427-31.
- Forse il sesso è solo un discorso sul sesso*, «Il Messaggero», 31 maggio 1977.
- La Scrittura è una Domanda: "l'intrattenimento infinito"*, «Il Messaggero», 11 luglio 1977.
- Scrivere gli scrittori*, «Il Messaggero», 18 ottobre 1977.
- La Traduction commence*, Paris, Christian Bourgois, 1978.
- Il sospetto quotidiano*, «Il Messaggero», 21 febbraio 1978.
- Un'estrema fratellanza*, «Il Messaggero», 12 marzo 1978.
- Fra l'"amor proprio" e il gioco: La scienza di La Rochefoucauld*, «Il Messaggero», 7 maggio 1978.
- I discepoli di Breton: paradossi di un'avanguardia inattuale*, «Quaderni portoghesi», primavera 1978, pp. 81-88.
- Ridere del pensiero*, «Il Messaggero», 15 luglio 1978.
- Lo sconosciuto: fuori e dentro la follia*, «Il Messaggero», 25 settembre 1978.
- Scoprì un altro Medio Evo: la lezione di Étienne Gilson*, «Il Messaggero», 28 settembre 1978.
- Film: immagine e fantasma*, «Filmcritica» n. 287, 1978, p. 288.
- Le Camion*, «Filmcritica» n. 288, 1978, pp. 317-18.
- Allegra con sadismo*, «Il Messaggero», 13 dicembre 1978.
- Artaud e Bali*, «Conoscenza religiosa» n. 2, 1978, pp. 9-17.
- Paura della poesia* in Cesare Acutis (a cura di), *Insegnare la letteratura*, Pratiche, Parma 1979, pp. 17-21.

Quell'estasi crudele: l'incontro di Antonin Artaud col teatro balinese, «Il Messaggero», 23 gennaio 1979.

Insegnare la letteratura, «Rinascita» n. 7, 16 febbraio 1979, pp. 24-25.

Desiderio, fuga e profanazione in Alberto Santacroce (a cura di), *Il gioco nella cultura moderna*, Cosenza, Lerici, 1979, pp. 40-53.

L'altro albero, «Quadrangolo» n. 10/11, 1977-1979, pp. 94-100.

Tutte le rose sono o gialle o rosse, «Avanti», 10 maggio 1979.

Ponge, Francis, *Il partito preso delle cose*, Torino, Einaudi, 1979 [traduzione].

De varietate rerum, o l'allegria materialista in Francis Ponge, *Il partito preso delle cose*, Torino, Einaudi, 1979, pp. V-X.

Joyce traduce Joyce in James Joyce, *Scritti italiani* (a cura di Gianfranco Corsini e Giorgio Melchiori), Milano, Mondadori, 1979, pp. 197-214.

Pensiero nascente, «Il Dramma» n. 5, 1979, pp. 13-15.

La Fiction decifrante in Francesco Salina (a cura di), *Immagine e fantasma: la psicoanalisi nel cinema di Weimar*, Roma, Kappa, 1979, pp. 187-90.

Introduzione a Arthur Rimbaud, Lettere dall'Abissinia, (a cura di Alessandro Meregalli), Torino, La Rosa, 1979, pp. V-X.

Davanti a un pubblico che poteva scoppiare, «Rinascita» n. 26, 6 luglio 1979, p. 31.

La fiction apparaître, et se dissoudra, vite, «Fiction» n. 3-4, 1979, pp. 128-30.

La moda di Mallarmé, «Rinascita» n. 40, 19 ottobre 1979, p. 19.

“L'absente de tous bouquets” o Mallarmé negli Écrits, «La rivista» n. 8, 1979, pp. 43-52.

Tutte le briciole di un'infanzia, «Il Messaggero», 22 novembre 1979.

Sound of Shape, «Revue de l'Université de Bruxelles» n. 1/2, 1980, pp. 95-100.

Tel Quel venti anni dopo, «Pace e Guerra», 22 febbraio 1980.

La Chambre claire, «Il Messaggero», 27 febbraio 1980.

Un Maestro delicato, «Il Messaggero», 18 marzo 1980.

Fra la ragione e la malinconia, «Il Messaggero», 13 aprile 1980.

Dans la barque dorata, Roma, Muro Torto, 1980.

Il genio e la Bestia, «Il Messaggero», 7 maggio 1980.

L'Infigurabile, «Bestiario» n. 1, 1980, pp. 23-27.

Musique amnésique, «L'Ennemi» n. 1, 1980, pp. 87-90.

Nel segno della curiosità, «Il Messaggero», 2 novembre 1980.

Fu un maestro della contaminazione: Apollinaire nostro contemporaneo, «Il Messaggero», 27 dicembre 1980.

- En Voyage*, Ceret, Imprimerie Sebastian, 1980.
- 9 poèmes de Mnémosyne*, «Tel Quel» n. 84, été 1980, pp. 30-38.
- La categoria del tentativo*, in Achille Bonito Oliva (a cura di) *Autonomia e creatività della critica*, Cosenza, Lerici, 1980, pp. 97-100.
- Su poesia e oralità* in Massimo Bacigalupo e Carola De Mari (a cura di), *Poesia in pubblico / Parole per poesia*, Genova, Liguori Libri, 1981, pp. 115-17; 126-27; 136-37.
- Prefazione a Marguerite Duras, Agatha*, Milano, Edizioni delle donne, 1981, pp. 3-10.
- Pinocchio e Dante* in Gian Luca Pierrotti (a cura di), *C'era una volta un pezzo di legno. La simbologia di Pinocchio*, Milano, Emme Edizioni, 1981, pp. 93-100.
- La disharmonie établie*, «L'Ennemi» n. 2, 1981, pp.11-15.
- Projet de description du rapport littérature-philosophie chez Gadda*, «L'Ennemi» n. 2, 1981, pp.56-60.
- Il y a du jeu*, in «Térature» n. 3-4, hiver 1981, pp. 45-47.
- Se pensi ti licenzio*, «Il Messaggero», 15 aprile 1981.
- Il papa imperiale*, «Il Manifesto», 9 maggio 1981.
- La fine di un incubo*, «Il Messaggero», 13 maggio 1981.
- Il gioco delle didascalie*, «Il Messaggero», 9 giugno 1981.
- Quell'inconscient di Satie*, «Dramma», LVII, n. 4, giugno 1981, p. 66.
- Mi sento bene solo nel vuoto*, «Il Messaggero», 6 ottobre 1981.
- Nella stanza-prigione la vita: il Pirandello di Giovanni Macchia*, «Il Messaggero», 1 novembre 1981.
- L'eminenza rosa*, «Il Messaggero», 21 novembre 1981.
- Mnémosyne*, 8, 9, «Le Monde», 6 décembre 1981.
- En voyage*, «Tel Quel» n. 90, hiver 1981, pp. 69-75
- Elles vont gagner*, «Textuerre» n. 31/32, décembre 1981, pp. 13-15.
- Cinq fragments arrachés à la philosophie*, «Nuova Corrente», 1981.
- La letteratura interrotta*, «Il Faraone» n. 1, 1981, pp. 24-29.
- Dante écrivain ou l'Intelletto d'amore*, Paris, Seuil, 1982.
- Signori, la scienza è gioco: ricordiamo Roman Jakobson*, «Il Messaggero», 25 luglio 1982.
- Macché parole, è proprio musica: la Certosa di Parma*, «Il Messaggero», 11 settembre 1982.
- Scritto per 'Il cimitero sepolto'* in Francesco Leonetti (a cura di), *Il cimitero sepolto*, Milano, Feltrinelli, 1982, pp. 121-25.

La Nuit de Gênes in Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese, *Paul Valéry, teoria e ricerca poetica*, Milano, Schena, 1982, pp. 109-17.

Passeggiata di O., «Nuova DWF donnawomanfemme» n. 19/20, 1982, pp. 83-84.

Effacer traduire > Poésie, «TXT» n. 14, 1982, pp. 46-57.

Dans la barque/dorata, «TXT» n. 14, 1982, pp. 48-51.

Sur place dans l'atlas, «TXT» n. 14, 1982, pp. 52-53.

Enfer, chant III (traduction), «TXT» n. 14, 1982, pp. 60-63.

Va bene l'elogio purché violento, «Il Messaggero», 13 dicembre 1982.

Introduzione a Cosimo Ortosta (a cura di), Stéphane Mallarmé, Poesia e prosa, Milano, Guanda, 1982, pp. VII-XIII.

Tel Quel, Roma-Bulzoni, Paris-Nizet, 1982.

I venti anni di "Tel Quel", in Jacqueline Risset (a cura di) *Tel Quel*, Roma-Bulzoni, Paris-Nizet, 1982, pp. 9-13.

Sullo sfondo del nulla la dolcezza dell'amicizia: il mondo dei salotti francesi del '700, «Il Messaggero», 21 gennaio 1983.

Allegra con Sadismo in M. Colesanti (a cura di), *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, I, Milano, Mondadori, 1983, pp. 68-71.

Proust mallarméen. Sur le carnet de 1908 M. Colesanti (a cura di), *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, I, Milano, Mondadori, 1983, pp. 206-221.

Quella nebbia di felicità, «Il Messaggero», 23 gennaio 1983.

Tra epopea del Tempo e album di famiglia, «Rinascita», 19 febbraio 1983.

Vitesse de la Comédie, «L'Infini» n. 2, printemps 1983, pp. 3-5.

Alighieri Dante, *Sept chants de l'Enfer*, «L'Infini» n. 2, printemps 1983, pp. 6-16 [traduzione].

Traducendo Dante in Hans Blumenberg (a cura di), *Il Pomerio, in forma di parole*, Libro VII, Reggio Emilia, Elitropia Edizioni, 1983, pp. 62-71.

Lettre brûlée, in Henry Deluy (a cura di), *L'Anthologie arbitraire d'une nouvelle poesie 1960-1982: trente poètes*, Paris, Flammarion 1983, pp. 275-276.

Nuit du 1-1-1619, in Henry Deluy (a cura di), *L'Anthologie arbitraire d'une nouvelle poesie 1960-1982: trente poètes*, Paris, Flammarion 1983, p. 277.

Collège 1938 in Henry Deluy (a cura di), *L'Anthologie arbitraire d'une nouvelle poesie 1960-1982: trente poètes*, Paris, Flammarion 1983, p. 278.

Che fatica tradurre Dante! [intervista di Elisabetta Mondello], «Pese sera», 29 aprile 1983, p.8.

- Le ferite sono preziose*, «Il Messaggero», 19 giugno 1983.
- La gaia scienza delle fanciulle in fiore*, «Rinascita» n. 29, 22 luglio 1983.
- Lettre de Rome*, «Vogue» n. 637, 1983, pp. 46-51.
- Se la poesia si nutre di stelle*, «Il Messaggero», 14 ottobre 1983.
- Un'ipotesi: manca il romanzo. I Saggi italiani di Giovanni Macchia*, «Il Messaggero», 27 ottobre 1983.
- Tutto dice io*, «Il Messaggero», 14 ottobre 1983.
- L'Expérience mystique dans les Cahiers de Paul Valéry*, «Micromégas» n. 2-3, 1983, pp. 265-73.
- Il pensiero figurato: gli emblemi nella Délie di Maurice Scève* in Gigliola Nocera (a cura di), *Il segno barocco*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 279-87.
- Stendhal*, «Ieri, calendario ragionato dei personaggi e degli avvenimenti di 10, 20, 50, 100... anni fa», Roma, ERI, 1983, p. 16.
- [senza titolo] in *Luca Maria Patella: il paese della creatività: automuseo retrospettivo e prospettivo*, Montepulciano, Editori del Grifo, 1983, pp. 9-10.
- Guy Scarpetta, le dernier voyage possible*, «Art Press International» n. 73, 1983, pp. 14-15.
- A proposito di Dan, Den, Pir, Duch*, «AEIUO» n. 8-9, 1983, pp. 86-92.
- Il rischio della scrittura*, «Rinascita», n. 42, 28 ottobre 1983 [intervista di Filippo Bettini].
- Alighieri Dante, Enfer, XIII*, «L'Alphée» n. 11-12, mai 1984, pp. 5-9.
- Il movimento duplice* in Arnaldo Pomodoro, *Luoghi fondamentali*, Firenze, Fabbri Editore, 1984, pp. 18-28.
- Introduzione a Sainte-Beuve Charles Augustin de, I miei veleni*, Parma, Pratiche, 1984, pp. VII-XIV.
- Joyce translates Joyce*, «Comparative Criticism» n. 6, 1984, pp. 3-22.
- Corneille*, «Ieri, calendario ragionato dei personaggi e degli avvenimenti di 10, 20, 50, 100... anni fa », Roma, ERI, 1984, p. 113.
- Non era un vile ma un eroe*, «Il Messaggero», 10 gennaio 1984.
- Preludio per un Debussy mallarmeano* in Académie de France (a cura di), *Omaggio a Claude Debussy. Prix de Rome 1884*, Carte segrete, Roma 1984, pp. 42-43.
- E dopo l'odore terribile, il risveglio!*, «Il Messaggero», 11 aprile 1984.
- L'azzurro sguardo sul reale*, «Il Messaggero», 4 giugno 1984.
- À cheval sur la rampe*, «L'écrit du temps» n. 7, 1984, pp. 125-27.

Lettre brûlée in *Premier festival International de poésie de Cogolin. 1-7 juillet 1984*, Aix en Provence, Association des Poètes Editeurs Régionaux Opérateurs sur Provence-Alpes-Côte d'Azur, 1984, pp. 33-36.

Collège 1938 in *Premier festival International de poésie de Cogolin. 1-7 juillet 1984*, Aix en Provence, Association des Poètes Editeurs Régionaux Opérateurs sur Provence-Alpes-Côte d'Azur, 1984, pp. 33-36.

Edoardo Sanguineti: ce lapsus qui nous habite, «Critique» n. 447, 1984, pp. 617-27.

Quel patto segreto del desiderio: l'antologia della poesia dell'antica Provenza curata da Giuseppe Sansone, «Il Messaggero», 18 dicembre 1984.

Premessa a Jacqueline Risset, *Dante scrittore*, traduzione a cura di Marina Galletti con la collaborazione dell'autore, Milano, Mondadori, 1984, pp. VII- XI.

La dissipazione irresistibile, in Stefano Mecatti (a cura di) *Edmond Jabès: la voce della scrittura* Firenze, Sansoni, 1984, pp. 63-67.

Il principio di contaminazione assoluta, in Pasquale Aniel Jannini (a cura di) *Apollinaire e l'avanguardia*, Roma, Bulzoni, Paris, Nizet, 1984, pp. 73-78.

Genèse de la notion d'Orient in Sandra Teroni (a cura di), *L'occhio del viaggiatore*, Scrittori francesi degli anni Trenta, Firenze, Olschki, 1985, pp. 79-86.

Un Dante non dantesco, «Panorama», 7 gennaio 1985.

La via reale verso l'inconscio, «Rinascita», 26 gennaio 1985.

Ciò che non si trova da nessuna parte, «Alfabeto» n. 69, febbraio 1985, pp. XVI-XVII.

Consoliamoci con la zuppa calda, «Il Messaggero», 19 febbraio 1985.

Zola? Chi era costui?, «Il Messaggero», 25 febbraio 1985.

Memorie d'amore, «L'Indice dei libri del mese», aprile 1985, p.15.

Sept passages de la vie d'une femme, Paris, Flammarion, 1985.

Alighieri Dante, *La Divine comédie. L'Enfer*, Paris, Flammarion, 1985 [traduzione].

Le astuzie della memoria, «Il Messaggero», 23 giugno 1985.

Il mercato comune delle idee, «Panorama», 14 luglio 1985, p.113.

In memoria di Italo Calvino, «Reporter», 28 settembre 1985.

Due uomini in mare, «Rinascita», 11 gennaio 1986.

Caproni e Luzi en voyage dantesque, «Libération», 22 gennaio 1986.

Ho capito Dante passando per Sade [intervista di Laura Xella], «L'Unità», 28 febbraio 1986.

Gianna Manzini. *Il rischio della navigazione*, in Sandra Petriano (a cura di), *Una donna un secolo*, Roma, Il ventaglio 1986, pp. 87-91.

Energia energia, «Il Messaggero», 13 marzo 1986.

- Sovranità derisoria*, «Il Messaggero», 16 aprile 1986.
- L'avventura di Simone*, «Rinascita», 26 aprile 1986, p. 40.
- La "piccola Atene" tra storia e mito*, «Il Messaggero», 27 aprile 1986.
- Oh, piccola cellula. Un mese, a Roma, per la Duras*, «Il Messaggero», 19 maggio 1986.
- La cellula elementare di "fiction"*, in Marguerite Duras, *Suzanna Andler*, Genova, Teatro di Genova, 1986, pp. 33-36.
- Musica amnesica*, «Alfabeta» n. 84, Supplemento letterario n. 6, maggio 1986, "Colloquio francese italiano: io parlo di un certo mio libro", p. III-IV.
- Rivolta senza terra*, «Il Messaggero», 25 giugno 1986.
- La Gaya Scienza de Francis Ponge*, «L'Herne» n. 51, 1986, pp. 399-402.
- Les Novissimi* in Jean-Jacques Viton (a cura di), *III Rencontres Internationales de poésie contemporaine*, Aix en Provence, Association des Poètes Editeurs Régionaux Opérateurs sur Provence-Alpes-Côte d'Azur, 1986, pp. 35-45.
- Manganelli ultérieurement*, «Libération», 7 luglio 1986.
- Mille e una notte tutte d'avventura*, «Il Messaggero», 14 ottobre 1986.
- Quando Dante sconvolse la tradizione, nuovi studi sul Purgatorio*, «Il Messaggero», 3 novembre 1986.
- Più Proust di così non si può*, «Il Messaggero», 5 novembre 1986.
- Quelle verità sconosciute*, «Il Segnalibro», 26 novembre 1986.
- Quando il linguista strappa la grammatica*, «Il Messaggero», 27 novembre 1986.
- Con Freud a Roma*, «Corriere della Sera», 15 dicembre 1986.
- Scroscia la poesia*, «Il Messaggero», 17 dicembre 1986.
- Alla ricerca del tempo perduto*, «Il Messaggero», 31 dicembre 1986.
- Una voce isolata: André Breton* in Anne-Marie Sauzeau Boetti (a cura di), *Il pericolo che ci raduna*, Milano, Franco Angeli, 1986, pp. 184-191.
- Prefazione a Jean-Charles Vegliante, Vers l'amont Dante: poesie 1977-1983*, «L'Alphée», 1986, [s.n. p.].
- Bataille l'inattuale*, «MondOperaio», 3, 1986, pp. 126-27.
- A.Z., «Vocativo» n. 1, 1986, pp. 107-10.
- «Bataille» à Rome, «Trans» n. 1, mars 1986, pp. 54-55.
- Screen-memory*, translated by Sheri Lyman, «Tyuony» n.2, 1986, p. 109.
- Felletin (creuse)*, translated by Sheri Lyman, «Tyuony» n.2, 1986, p. 110.
- Painting*, translated by Sheri Lyman, «Tyuony» n.2, 1986, p. 111.
- Strange countries*, translated by Sheri Lyman, «Tyuony» n.2, 1986, p.112.

- Dorothea sky blue*, translated by Sheri Lyman, «Tyuony» n.2, 1986, p. 113.
- Annunciate hill*, translated by Sheri Lyman, «Tyuony» n.2, 1986, p. 114.
- Enigma*, translated by Sheri Lyman, «Tyuony» n.2, 1986, p. 115.
- Brutte e infedeli*, «Il Segnalibro», 21 gennaio 1987, p. 1.
- Se svanisce l'aria di Parigi*, «Il Messaggero», 8 febbraio 1987.
- Al centro dell'abisso*, «Il Messaggero», 11 febbraio 1987.
- Un libro su Saussure*, «Il Messaggero», 18 febbraio 1987.
- Felici tra le cose, discreti: Italo Calvino e Francis Ponge*, «Il Messaggero», 28 febbraio 1987.
- Screen-memory* translated by Rosemary Waldrop, «The Literary Review», Volume 30, n. 3 Spring 1987 p. 356.
- Felletin (creuse)* translated by Rosemary Waldrop, «The Literary Review», Volume 30, n. 3 Spring 1987 p. 356.
- Painting* translated by Rosemary Waldrop, «The Literary Review», Volume 30, n. 3 Spring 1987 p. 356.
- Abroad* translated by Rosemary Waldrop, «The Literary Review», Volume 30, n. 3 Spring 1987 p. 357.
- Dorothea sky blue* translated by Rosemary Waldrop, «The Literary Review», Volume 30, n. 3 Spring 1987 p. 357.
- Annunciada hill* translated by Rosemary Waldrop, «The Literary Review», Volume 30, n. 3 Spring 1987 p. 357.
- Enigma* translated by Rosemary Waldrop, «The Literary Review», Volume 30, n. 3 Spring 1987 p. 358.
- Chiarezza? In francese è anche peggio*, «Il Messaggero», 14 marzo 1987.
- Quando gli piaceva Fernandel*, «Il Messaggero», 26 marzo 1987.
- Una vita lunga un sogno: Leopardi*, «Il Messaggero», 8 aprile 1987.
- Perché in Italia i francesi non si leggono più*, «Il Messaggero», 3 maggio 1987.
- Quanto sei bella Italia: appunti di viaggio*, «Il Messaggero», 14 maggio 1987.
- Georges Bataille: il politico e il sacro*, Napoli, Liguori, 1987 [curatela].
- Ouverture*, in Jacqueline Risset (a cura di), *Georges Bataille: il politico e il sacro*, Napoli, Liguori, 1987, pp. 7-10.
- De l'amour* in Roland Barthes, *Immagini di un discorso amoroso*, Roma, Editori del Grifo, 1987, pp. 24-27.

Bataille. Italie : le révélateur des impasses nationales, «Magazine littéraire» n. 243, 1987, pp. 56-57.

Ridi scrittura, «Il Messaggero», 17 giugno 1987.

Fellini: la tv ci soffoca, «Il Messaggero», 5 luglio 1987.

Alighieri Dante, *La Divine Comédie. Le Purgatoire, VIII*, «L'écrit du temps» n. 16, *Sites du religieux*, Paris, Les Éditions de Minuit, automne 1987, pp. 3-6 [traduzione].

Sogni da film. "L'intervista" di Fellini, «Il Messaggero», 30 settembre 1987.

Dialogue de la vague et du galet in Luigi Baldacci e Giovanni Falaschi, *Italo Calvino: atti del Convegno internazionale* (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi 26-28 febbraio 1987), Milano, Garzanti, 1988, pp. 323-28.

Il Bel Paese dove lo sciovinismo suona, «L'Unità», 13 ottobre 1987.

Ma basta la parola. Intervista a Marguerite Duras, «Il Messaggero», 17 novembre 1987.

Inquilini nel castello, «Il Messaggero», 3 dicembre 1987.

La ribellione della lingua, «L'Unità», 3 dicembre 1987.

Fellini Federico, *Intervista*, Paris, Flammarion, 1987 [traduzione].

Traduire Fellini, in Federico Fellini, *Intervista*, Paris, Flammarion, 1987, pp. III-VI.

Esteban Claude, *Diario immobile*, Milano, Scheiwiller, 1987 [traduzione].

Francis Ponge in Colesanti Massimo e De Nardis Luigi (a cura di), *L'impegno e l'assurdo. Letteratura francese contemporanea*, Roma, Lucarini, 1987, pp. 467-76.

La Mise en cendre de l'enfer in Gérard Garouste, *Peintures de 1985 à 1987*, Bordeaux, Capc Musée d'art contemporain, 1987, pp. 9-11.

F. Fellini: sur la télévision, «Le Messager européen», 1, 1987, (s.n.p).

Nota [su Nino Bizzarri], «Filmcritica», 380, 1987.

Graillons, «Lignes», 1, 1987, pp. 165-169.

Un'azione minimale, «Fimcritica», 380, 1987, p. 680.

Guidando d'estate sulle autostrade in Europa, in Fabio Doplicher (a cura di), *Il teatro dei poeti*, Roma, teatro Sala Umberto 28 e 29 aprile 1987, Roma, Circuito Teatro Musica, 1987, p. 141-143.

La notte sperimentale del cinema, postfazione a Federico Fellini, *Block-notes di un regista*, Milano, Longanesi, 1988, pp. 188-192

Marcelin Pleyne, Paris, Seghers, 1988.

Lecture senza maestri, «MondOperaio» n. 2, 1988, pp. 130-31.

Incompatibilità da poeta, «L'Unità», 25 febbraio 1988.

Alighieri Dante, *La Divine Comédie. Le Purgatoire*, Flammarion, Paris 1988 [traduzione].

- L'Amour de loin*, Paris, Flammarion, 1988.
- Joyce and 'La Moglie del Sordo'*, «Joyce Studies in Italy» n. 2, 1988, pp. 213-221.
- Un Rêve*, «L'Infini» n. 24, hiver 1988-1989, pp. 37-41.
- Forme della fiction: letteratura, cinema, pittura*, «Fondamenti» n. 10, 1988, pp. 215-28.
- L'ora del ribelle*, «Il Messaggero», 22 giugno 1988.
- Università europea in progetto*, «Il Messaggero», 12 luglio 1988.
- Un purgatorio che è un paradiso*, «Il Messaggero», 3 agosto 1988.
- Fece arrossire le parole. La morte di Francis Ponge*, «Il Messaggero», 9 agosto 1988.
- Amici di cuore e di penna*, «Il Messaggero», 16 settembre 1988.
- Duemilauno odissea nello show. I nuovi saggi di Guy Debord*, «Il Messaggero», 9 novembre 1988.
- L'incesto del secolo, letteratura e psicanalisi*, «L'Espresso», 20 novembre 1988.
- E Parigi non teme più il silenzio. A Giovanni Macchia l'ambito riconoscimento del "Médicis" per la saggistica*, «Il Messaggero», 22 novembre 1988.
- Una vita per la Commedia. È morto G. Petrocchi, filologo*, «Il Messaggero», 9 febbraio 1989.
- Baudelaire critico*, «Il Messaggero», 16 febbraio 1989.
- L'antifanatico di nuovo tra noi. Voltaire contro Khomeyni*, «Il Messaggero», 26 marzo 1989.
- Piccoli elementi di fisica amorosa*, «Noise» n. 10, 1989, pp. 39-41.
- Alighieri Dante, *La Divine Comédie. Le Paradis, ch. XXIII*, «Noise» n. 10, 1989, p. 48-50,
- La pulsione e l'angelo* in Giovanna Damiani (a cura di), *L'immagine*, Milano, Carlini Editore, 1989, pp. 156-61.
- Fluidofiume*, Nota a programma di sala, Centre Georges Pompidou, Dixième Colloque sur Joyce, Paris, 1989.
- Gli angeli e il giocoliere*, «Il Messaggero», 5 luglio 1989.
- All'immaginario e ritorno*, «Italia oggi», n. 156, 5 luglio 1989, p. 45-46.
- Allucinazioni a Parigi: Emmanuel Bove romanziere dimenticato*, «Il Messaggero», 18 agosto 1989.
- Nine poems of Mnemosyne* translated by di Rosmarie Woldrop, «O. blēk» n.6, fall 1989, pp. 43-53.
- Il metodo di Giovanni Macchia*, «Il Messaggero», 23 settembre 1989.
- Traduire Dante aujourd'hui. Ouverture* in *Cinquièmes Assises de la Traduction littéraire*, Actes Sud (Arles 1988), Arles, Atlas, 1989, pp. III-XVII.
- Un sicilien voltairien*, «Libération», 21 novembre 1989.

Francia e Sicilia la fitta rete degli opposti, «Il Messaggero», 21 novembre 1989.

C'è del sacro in società, «Il Messaggero», 9 dicembre 1989.

I nipotini di Bouvard e Pécuchet, «Il Messaggero», 27 dicembre 1989.

Fellini Federico, *Cinecittà*, Paris, Nathan, 1989 [traduzione].

Burned letter, «Série d'écriture», n. 3, 1989, p. 20.

Night of 10-11-1969, «Série d'écriture», n. 3, 1989, p. 21.

As if they were only two, «Série d'écriture», n. 3, 1989, p. 22.

Collège 1938, «Série d'écriture», n. 3, 1989, p.23.

When we read this word "I" «Série d'écriture», n. 3, 1989, p. 24.

L'equilibrio del dubbio, «Prospettive settanta» n. 3/4, 1989, pp. 465-67.

La cité des femmes, «Lignes» n. 8, 1989, pp. 153-156.

Ce n'est pas une rose: Debussy et Maeterlinck in Paolo Petazzi (a cura di), *I consigli del vento che passa: studi su Debussy*, Milano, Unicopli, 1989, pp. 273-79.

Masson et Bataille : le trouble du mythe, in *Masson, l'insurgé du 20. Siècle*, Roma, Carte secrete, 1989, pp. 56-59.

Ieri come oggi, la città dell'attesa, in *Mon Paris, la Parigi illustrata fra '800 e '900*, collezioni private, Roma Villa Ramazzini 16 novembre-20 dicembre 1989, Roma, Carte secrete, 1989, p.26-29.

Felicità della memoria, «Il Messaggero», 20 gennaio 1990.

I suoi film, foreste lussureggianti, «Italia oggi», 20/21 gennaio 1990, p. 42

Quel suo linguaggio semplice che attraversa i secoli, «Il Corriere della Sera», 18 febbraio 1990.

Alighieri Dante, *La Divine Comédie. Le Paradis*, Paris, Flammarion 1990 [traduzione].

Le leggi del metodo, «Il Messaggero», 4 marzo 1990.

Il mio viaggio appassionato nella Commedia, «L'Unità», 21 aprile 1990.

Il sacro, l'erotico e il maledetto, «Il Messaggero», 7 maggio 1990.

Dante nella poesia francese contemporanea, «Lecture classensi» n. 19, 1990, pp. 15-22.

L'insostenibile leggerezza di un legame fatale, «Il Manifesto», 6 settembre 1990.

Per molto tempo ha prevalso un'idea negativa della donna medievale [intervista], «TuttoLibri» n. 718, 15 settembre 1990, p. 7.

Esploratore, ma di se stesso «Il Messaggero», 2 ottobre 1990.

La bellezza fulminea del verso e del sogno. Come tradurre Dante in francese? «Il Messaggero», 17 ottobre 1990.

La traduzione? È l'altra metà del testo (intervista a cura di Antonio Debenedetti), «Corriere della sera», 21 ottobre 1990.

Fellini, le cheik blanc: l'annonce faite à Federico, Paris, Adam Biro, 1990.

Dante Alighieri "divin poeta" anche in Francia (intervista a cura di Paolo Mattei), «Avanti!», n. 272, 17 novembre 1990, p. 6.

Un sonnet inédit de Proust, «Libération», 20 décembre 1990.

Il ragazzo Proust e "l'amore greco", «La Repubblica», 22 dicembre 1990.

Blason de la voix, in Frédérique Guetat-Liviani (a cura di), *Blasons du corps masculin*, Marseille, NèPE & Spectres Familiars, 1990, (s.n.p.).

Promenade M., «L'Infini» n. 32, hiver 1990.

Trois images de 1989, «Lignes» n. 9, 1990, pp. 83-88.

Descente aux Enfers avec quelques lueurs de paradis. Entretien avec Fellini, «L'Autre Journal» n. 1, 1990, pp. 235-47.

Blum et Bloom, «L'Autre Journal» n. 1, 1990, pp. 33-36.

Proust e il problema del male, in *Proust oggi*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1990, pp. 61-71.

Leggero come un pensiero, Dante e Cavalcanti, in *Peccati d'amicizia*, Manifestolibri (Indagini), Roma, 1991, p. 95-98.

Un Gattopardo alla rovescia, «Il Messaggero», 26 gennaio 1991, p. 19

Una festa sull'arca aspettando il Duemila. L'ultimo romanzo di Philippe Sollers, «Il Messaggero», 6 febbraio 1991.

Il precocissimo Marcel: gli scritti giovanili di Proust, «Il Messaggero», 17 febbraio 1991.

Quanti geni nel Collège de Sociologie, «Il Messaggero», 18 marzo 1991.

Contrabbandiere tra le mimose, «Il Messaggero», 31 marzo 1991.

Préface», in Alberto Episcopi, *Festin et destin*, Seyssel, Champ Vallon, 1991, pp. 9-16.

Il testo di Artaud bloccato dagli eredi, «Il Messaggero», 17 giugno 1991.

Vendicare tutti i bambini. Antonio Porta e la missione della poesia, «Il Messaggero», 7 luglio 1991.

La letteratura e il suo doppio. Sul metodo di Giovanni Macchia, Rizzoli, Milano 1991.

Zanzotto e Vonnegut vincono il premio Mondello, «Il Messaggero», 14 settembre 1991.

Macchia, critico del silenzio, (intervista di Antonio Dbenedetti), «Il Messaggero», 17 settembre 1991.

Sul rogo con Flaubert, «Il Messaggero», 26 ottobre 1991.

Sotto la cupola l'inconscio, «Il Messaggero», 2 novembre 1991.

Un modello per la poesia del Novecento [intervista di Bruno Schacherl], «L'Unità», 7 novembre 1991.

Quella voce per sognare Parigi, «Il Messaggero», 10 novembre 1991.

E Monsieur Belli andò a Milano, «Il Messaggero», 11 novembre 1991.

E Colette ballò al Moulin Rouge, «Il Messaggero», 17 novembre 1991.

Andrea Zanzotto, la poesia dei tempi moderni, «Acquario», dicembre 1991, pp. 20-22.

Petits éléments de physique amoureuse, Paris, Gallimard, 1991.

Non era un vile ma un eroe. Appassiona la Francia il caso Alain-Fournier, «Il Messaggero», 1 dicembre 1991.

Una stagione in Paradiso: i sorprendenti rapporti fra Rimbaud e Dante, «Il Messaggero», 14 dicembre 1991.

Il mito di Parma, malgrado Balzac, «Il Messaggero», 23 dicembre 1991.

Debenedetti e Proust, in *Il Novecento di Debenedetti*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori Milano 1991, p. 115-122.

Proust e Debenedetti, in Marcel Proust, *Un amore di Swann*, Milano, Bompiani, 1991, pp. 231-242.

“... *l'instant pris à la gorge*”, introduzione a Édouard Dujardin *Il monologo interiore*, Parma, Pratiche, 1991, p. 7-18.

La perdita dell'aureola: Sanguineti baudelairiano, in Luigi Giordano (a cura di), *Sanguineti: ideologia e linguaggio*, Salerno, Metafora Edizioni, 1991, pp. 109-116.

Lautréamont lettore di Dante, «Cahiers de psychologie de l'art et de la culture» n. 17, 1991, pp. 113-23.

La guerre vue d'une ville dite éternelle, «Lignes» n. 13, 1991, pp. 103-110.

'Le jour accusant de la pensée lente', «Lignes» n. 14, 1991, pp. 73-82.

Vésuve de la vie sociale, in «Lignes» n. 15, 1992, pp. 87-93.

L'Envers du tapis, «Lignes» n. 16, 1992, pp. 33-39.

Uomini del disonore, «Lignes» n. 17, 1992, pp. 137-142.

Scrittore, anzi matador, «Il Messaggero», 13 gennaio 1992

Sotto il segno del toro. Il rito della corrida, la morte e l'erotismo, «Il Messaggero», 20 gennaio 1992.

Con le armi della scrittura, «Il Messaggero», 27 gennaio 1992.

Quattrocento anni fa moriva Montaigne. Un purosangue a briglia sciolta, «Il Messaggero», 3 febbraio 1992.

Dalla parte di Parigi, chi ha paura della Ville Lumière, «Il Messaggero», 28 febbraio 1992.

Il grande assente, il pensiero critico [intervista di Umberto De Giovannangeli], «L'Unità», 10 marzo 1992.

Affreschi di Botticelli al Louvre, «Il Messaggero», 15 marzo 1992.

Il mafioso tradisce le parole, «Il Messaggero», 17 marzo 1992.

Al Grand Palais di Parigi aperto..., «Il Messaggero», 24 marzo 1992.

Un cosmonauta di nome Dante: la luce nella Divina Commedia, «Il Messaggero», 8 aprile 1992.

Nel segno della curiosità: il percorso intellettuale di Umberto Eco, «Il Messaggero», 17 maggio 1992.

Meglio Leopardi che mai, «Il Messaggero», 13 giugno 1992.

La recherche d'Albertine, «Le Monde», 10 luglio 1992.

Il libro in voce a Villa Medici, «Il Messaggero», 14 luglio 1992.

Il Balzan a Giovanni Macchia, «Il Messaggero», 16 settembre 1992.

Le radici del nazionalismo, ma la patria è soffocante, «Il Messaggero», 6 ottobre 1992.

Alighieri Dante, *La Divine Comédie*, Flammarion, Paris 1992 [traduzione].

Al genio si addice il silenzio: Canova e Stendhal, «Il Messaggero», 9 ottobre 1992.

Con il Fauno a passo di danza. L'opera di Mallarmé nello studio di Agosti, «Il Messaggero», 7 novembre 1992.

Il mosaico della bellezza, «Il Messaggero», 15 novembre 1992.

Ambiguo? Fu tra i primi a odiare il nazismo, «Il Messaggero», 6 dicembre 1992, p. 21.

Soluzione Macchia al "caso Albertine disparue", «Il Messaggero», 12 dicembre 1992.

Che specchio il Louvre, «Il Messaggero», 15 dicembre 1992.

Come ho tradotto Dante, in *L'opera di Dante nel mondo*, edizioni e traduzioni nel Novecento. Atti del convegno internazionale di studi, Roma, 27-29 aprile 1989, Ravenna, Longo 1992, pp. 77-81.

Un cosmonauta di nome Dante, «L'Alighieri» n. 33, 1, 1992, p. 68-69.

Georges Bataille e le figure del sogno, in Alberto Cassani (a cura di), *Il sentiero e il frammento*, Ravenna, Il porto, 1992.

La luz "évanouissante" de Georges Bataille, «Arc Voltaic» n. 19, 1992, p. 11.

Instants I, «L'Infini» n. 44, hiver 1993, pp. 56-58.

A ritmo di jazz, cantando con Racine, «Il Messaggero», 18 gennaio 1993.

Un uomo in lotta contro la natura matrigna, come il vostro Leopardi, «Corriere della Sera», 26 gennaio 1993.

Amor di lontano, Torino, Einaudi, 1993.

- Lingua francese: istruzioni per l'uso*, «Il Messaggero», 19 febbraio 1993.
- Qui è di casa il paradosso*, «Il Messaggero», 24 febbraio 1993.
- Bataille sans témoins*, «Le Monde», 5 marzo 1993.
- Nel vortice dell'amore puro*, «Il Messaggero», 19 marzo 1993.
- Albert Camus, rivolta infinita*, «Il Messaggero», 22 marzo 1993.
- Le proposte di Apollinaire, i testardi rifiuti di Pablo*, «Il Messaggero», 7 aprile 1993.
- Salman Rushdie, La force des metharphoses*, «Lettre d'information trimestrale», 10 avril 1993.
- Nel vortice dell'amore puro*, «Il Messaggero», 11 aprile 1993.
- Il maestro ritrovato*, «Il Messaggero», 25 aprile 1993. (poi in *Dalla bibliografia alla storiografia*, (1995) p. 73-74 con il titolo *Dante, il 900 e la Francia*.)
- Le metamorfosi di Rushdie*, «Il Messaggero», 17 maggio 1993.
- Se la seduzione va all'Inferno*, «Il Messaggero», 23 maggio 1993.
- Dante, le rime come frecce*, «Il Messaggero», 7 giugno 1993.
- E della poesia facciamo emblemi*, «Il Messaggero», 27 giugno 1993.
- Dante, l'exemple majeur*, entretien avec Catherine Strasser, «Interlope la curieuse», 7-8, 1993, pp. 87-98.
- Bataille: l'individuo, il sociale, il sacro* in Maria Donzelli e Mariapaola Fimiani (a cura di), *Figure dell'individualità nella Francia tra Otto e Novecento*, Genova, Marietti, 1993, pp. 201-206.
- Poeti francesi e italiani a Villa Medici*, «Il Messaggero», 5 luglio 1993.
- Intellettuale europei contro*, «Il Messaggero», 19 luglio 1993.
- Quando l'istante interrompe la storia* [intervista di Laura Detti], «L'Unità», 23 luglio 1993.
- Il dialogo circolare: Bonnefoy traduttore di Yeats* in Carla De Petris (a cura di), *Yeats oggi. Studi e ricerche*, Roma, Terza Università di Roma, 1993, pp. 158-66.
- Dante e l'esperienza del limite* (intervista di Davide Bracaglia), «Poesia», 65, settembre 1993, pp. 29-36.
- Il "caso" Georges Bataille. Il sacro, l'erotico e il maledetto*, «Il Messaggero», 11 ottobre 1993.
- "Volava" su case romane quel magico portatore di doni*, «Il Messaggero», 2 novembre 1993.
- La Lumière paradisiaque* in Bruna Donatelli (a cura di), *La luce e le sue metafore*, Roma, Nuova Arnica, 1993, pp. 67-76.
- Le montreur de marionnettes*, «Cahiers du cinéma» n. 474, décembre 1993, pp. 68-70.

- L'Enchanteur*, «Les Temps Modernes» n. 569, 1993, pp. 1-4.
- Une saison au paradis: Rimbaud lecteur de Dante*, in *Rimbaud, strategie verbali e forme della visione*, Pisa, ETS/Slatkine, 1993, pp. 117-127.
- Amour qui ne se dit pas ne s'exerce pas*, «Revue des deux mondes» n. 11, novembre 1993, p. 129.
- Fellini politique*, «Cahiers du cinéma» n. 479/480, mai 1994, p. 68.
- L'incantatore. Scritti su Fellini*, Milano, Scheiwiller, 1994.
- Prefazione a Luciana Frezza Agenda*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1994.
- Peut-on traduire les géants?*, «Mezzavoce» n. 1, 1994, pp. 58-61.
- États de l'Italie. Notes sur un changement de paysage*, «Lignes» n. 22, 1994, pp. 13-21.
- Macchia e il Manzoni*, «L'Informazione», 14 aprile 1994, p. 17.
- Italie, les institutions en peril? Le populisme des riches*, «Le Monde des Débats», juillet-août 1994, pp. 32-33.
- Le populisme des riches*, «Lignes» n. 23, 1994, p. 81-90.
- Tra Zola, Maupassant e Marivaux*, «Cinema sessanta» n. 219/220, settembre-dicembre 1994, pp. 55-57.
- Instant V (siècle)*, in Liliane Giraudon e Henry Deluy, *Poésies en France depuis 1960. 29 Femmes. Une anthologie*, Paris, Stock, 1994, pp. 205-214.
- La crisi in vetrina*, «Il Messaggero», 10 ottobre 1994.
- Instant II (Sphère)*, in Henry Deluy, *Une anthologie de circonstance*, Paris, Fourbis, 1994, pp. 245-249.
- La fortuna di Dante in Francia* in Carlo Bertelli (a cura di), *I Francesi e l'Italia*, Milano, Scheiwiller, 1994, pp. 257-63.
- Joyce et la poésie italienne contemporaine*, «La revue des Lettres Modernes» n. 1173-1182, 3, 1994, p. 155-160.
- Venise entre humanisme et culture universelle*, «Le Monde», 4 novembre 1994.
- Vi spiego i miei fratelli d'Italia*, «Il Mattino», 28 novembre 1994.
- États de l'Italie. Notes sur un changement de paysage, III*, «Lignes» n. 24, 1995, pp. 183-190.
- Dante: une vie*, Paris, Flammarion, 1995.
- Dante. Una vita*, traduzione italiana di Margherita Botto, Milano, Rizzoli, 1995.
- L'Anagramme du désir: essai sur la Délie de Maurice Scève*, Paris, Fourbis, 1995 [nuova ed. accresciuta].

Haine de la poésie in Denis Hollier (sous la direction de), *Georges Bataille après tout*, Paris, Belin, 1995, pp. 147-160.

Traduire dante, in Dante Alighieri *La Divine comédie. L'Enfer* (trad. J. Risset), Paris, Flammarion, 1995, p. 17-24.

Le bureau de Tel Quel, «L'Infini» n. 49/50, 1995, pp. 191-194.

La poesia come restauro, in «La bottega del restauro», 1995.

Francia anni '70: gramsci e la critica letteraria, «Il cannocchiale. Rivista di studi filosofici» n. 3, 1995, pp. 117-126. [Intervista di Silvia Disegni].

Instant I in «Common Knowledge», vol. 4, n.2, Fall 1995, pp. 130-139.

Instant II in «Common Knowledge», vol. 4, n.2, Fall 1995, pp. 130-139.

L'Italie contemporaine en filigrane, «Le Monde», 4 novembre 1995.

Dans la maison Rimbaud, «Le Monde des Livres», 16 décembre 1995.

La Tavola ritonda in Christiane Marchello-Nizia (a cura di), *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, Paris, Gallimard, 1995, collection «Bibliothèque de la Pléiade», pp. 1591-1595.

Dante, il '900 e la Francia in Enzo Esposito (a cura di), *Dalla bibliografia alla storiografia*, Ravenna, Longo, 1995, pp. 73-74.

“*Hai un bel sognare, hai gli occhi aperti*” in Edoardo Sanguineti e Jean Burgos, in *Per una critica dell'avanguardia poetica in Italia e in Francia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 75-80.

Francia anni '70: Gramsci e la critica letteraria, «Il Cannocchiale. Rivista di studi filosofici» n. 3, 1995, pp. 117-26.

The translation begins, (translated from the french by Jennifer Moxley), Providence, Burning Deck, 1996 [trad. di *La traduction commence*].

Notes sur un changement de paysage IV, «Lignes» n. 27, 1996, p. 21-25.

Amelia Rosselli, la voix étouffée d'un poète, «Le Monde», 15 février 1996.

Citati à la recherche de Proust, «Le Monde», 23 février 1996.

Renzo e Lucia, fidanzati a Parigi, «Corriere della Sera», 28 febbraio 1996.

Jusqu'au bout des choses, «Textuel» n. 30, 1996, pp. 9-11.

Duras, encore «Le Monde», 8 mars 1996.

Tra l'immagine e la parola: Le Camion, «Filmcritica» n. 464, 1996, pp. 160-163.

Lecture de Gramsci aujourd'hui, «La Revue Commune» n. 3, 1996, pp. 49-56.

Alighieri Dante, *La Divine Comédie illustrée par Botticelli*, Paris, Diane de Selliers, 1996 [traduzione].

Da Botticelli a Dante. Nascita di Beatrice, prefazione a Dante Alighieri, *La Divine Comédie illustrée par Botticelli*, Paris, Diane de Selliers, 1996, pp. 11-25.

Traduire Dante, le lait des Muses, in Dante Alighieri, *La Divine Comédie illustrée par Botticelli*, Paris, Diane de Selliers, 1996, p. 463.

Botticelli: la "Commedia" della crudeltà [intervista di Alma Daddario], «L'Unità», 4 novembre 1996.

Proust, Dante et Pétrone, «Cahiers de Villa Gillet» n. 5, 1996, pp. 151-157.

Guillaume di Roma in Maria Ida Gaeta. e Jean-Paul Avice (a cura di), *La biblioteca di Guillaume Apollinaire a Roma*, Galleria Francese di Piazza Navona, Roma 1996, pp. 22-23.

Het Leven van Dante. Biografie, (trad. di Théo Buckinx), Baarn, De Prom, 1996 [trad. di Dante, *une vie*].

Il ritmo di Dante [intervista di Patrizia Licata], «La scrittura» n. 3, 1996, p. 16-19.

Rhétorique, Scève : Poésie in Yves Bonnefoy (sous la direction de), *Poésie et Rhétorique. La Conscience de soi de la poésie. Colloque de la Fondation Hugot du Collège de France*, Paris, Lachenal et Ritter, 1997, pp. 69-79.

La Sérénissime Commune, «Le Monde», 3 janvier 1997.

Il faut aider Adriano Sofri, «Le Monde», 29 janvier 1997.

Un appello per Sofri. Noi intellettuali francesi come sempre dalla parte della libertà, «L'Unità», 23 marzo 1997, p. 17.

Macchia. Saggi sulle rovine, «Il Manifesto», 8 maggio 1997.

Libertini del nulla, «Il Manifesto», 15 maggio 1997.

Primavera a Parigi, «Il Manifesto», 1 giugno 1997.

Uno scrittore bestiale, «Il Manifesto», 3 luglio 1997.

Puissances du sommeil, Paris, Seuil, 1997.

Stendhal, dalla bell'aria cattiva delle paludi all'odore di "sterco di benzina": colloquio immaginario, «Capitolium millennio» n. 2, 1997, pp. 84-85.

La felicità della rivolta, «Il Manifesto», 2 settembre 1997.

Le monde dualiste d'Adriano Sofri, «Le Monde», 26 septembre 1997.

Il doppio processo. Intervista a Adriano Sofri, «Il Manifesto», 2 ottobre 1997.

Entretien en prison avec Adriano Sofri, «Le Temps Modernes», n. 596, novembre-décembre 1997, pp. 193-209.

Appel pour Adriano Sofri, Giorgio Pietrostefani et Olivio Bompressi, «Lignes» n. 31, 1997, pp. 236- 238.

La Forme musicale du miel, in Peter Flaccus, *Catalogo*, Ravenna, Leo Montanari Editore, 1997.

I coautori della Certosa di Parma in Carlo Giulio Argan (a cura di), *Antonio Canova*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, 1997, pp. 25-35.

Écrire est certes trouver une langue, in *Les ambassades 1998. Le colloque de Tours*, Vendôme, Centre régional du livre, 1998, pp. 26-27.

Le chant de la dépossession, «Le Monde des livres», 13 mars 1998.

Une souveraine imprudence. Marguerite Duras, «La Nouvelle Revue Française» n. 542, 1998, pp. 34-41.

Les fils d'Ulysse in Richard Ambrosini e Piero Boitani (a cura di), *Ulisse: archeologia dell'uomo moderno*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 187-200.

Romano, Lalla, *Tout au bout de la mer*, Paris, Hachette littératures, 1998 [traduzione].

Si je prenais les ailes de l'aurore, in Lalla Romano, *Tout au bout de la mer*, Paris, Hachette littératures, 1998, pp. 7-13.

Triste fin de siècle, «Lignes» n. 35, 1998, pp. 28-32.

Ludovica Ripa di Meana e la vitalità del romanzo in versi, «Diario della settimana» n. 31, 5-11 agosto 1998, p. 68-69.

Le Temps des modifications. Résurgences du mythe in *Roma nella letteratura francese del Novecento*, Roma, Aracne, 1998, pp. 181-90.

Come un negro di Dakkar, «Il Verri», numero monografico su Emilio Villa, 7-8 novembre 1998, pp. 66-72.

Préface a Federico Fellini e Georges Simenon, *Carissimo Simenon, Mon cher Fellini*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, pp. 5-15.

Nymphe au nom presque transparent, in Mireille Calle-Gruber (sous la direction de), *Michel Butor, Déménagements de la littérature*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1998.

Prefazione a Stefania Valli (a cura di), *La rivista «Botteghe Oscure» e Marguerite Caetani, Gli autori italiani*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1999, pp. IX-XVI.

L'Ivresse de vivre, «Ulysse» n. 1, 1999, pp. 21-24.

L'età del cinema. A proposito dell'esperienza surrealista in Fabrizio Deriu (a cura di), *Lo schermo e la scena*, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 151-57.

È moderno anche come politico, «Panorama», 37, 8 (1715), 29 febbraio 1999, p. 125

Chi ha paura di Sofri, «Il Manifesto», 3 marzo 1999.

Testo mio disperatissimo amore, «Il Manifesto», 6 marzo 1999.

All'ombra del corno, «Il Manifesto», 27 marzo 1999.

- Sofri ne renoncera pas*, «Le Monde», 29 mars 1999.
- Batailles lointaines, batailles en album, billes bouteilles*, in Filippo Bettini (a cura di), *Quel dio che non avemmo*, Venti poeti dall'Europa e dal mondo, Roma, Fermenti, 1999, pp. 155-59.
- L'illuminazione e la sacralità della letteratura* in Alma Daddario, *Se scrivere potesse dire...*, Milano, Selene Edizioni, 1999, pp. 88-105.
- I limpidi recessi di un Montaigne italiano*, «Il Manifesto», 15 maggio 1999.
- Honorino profeta all'Inferno*, «L'Unità», 19 maggio 1999, p. 20.
- Amor che ne la mente*, in Francesca Pansa (a cura di), *Poesie d'amore. In segreto e in passione*, Roma, Newton Compton, 1999.
- Altri corpi*, in Francesca Pansa (a cura di), *Poesie d'amore. In segreto e in passione*, Grandi Roma Newton Compton, 1999.
- A primavera io viaggio*, in Francesca Pansa (a cura di), *Poesie d'amore. In segreto e in passione*, Roma, Newton Compton, 1999.
- Il toccare*, in Francesca Pansa (a cura di), *Poesie d'amore. In segreto e in passione*, Roma, Newton Compton, 1999.
- Scogliera*, in Francesca Pansa (a cura di), *Poesie d'amore. In segreto e in passione*, Roma, Newton Compton, 1999.
- La question de la poésie – Les enfants dans la maison*, in Francis Marmande (sous la direction de) *Bataille-Leiris: l'intenable assentiment au monde*, Paris, Belin, 1999, pp. 219-226.
- Roma, il mercato, il Belli...*, «La Repubblica», 26 giugno 1999.
- Esistenza della poesia: da Gide a noi*, «Critica del testo», II-1, 1999, pp. 311-22.
- La fanciulla che frustò Zarathustra*, «L'Unità», 18 agosto 1999.
- Venise, entre humanisme et culture universelle*, «Le Monde des livres», 27 agosto 1999.
- L'universo di Dante nella pittura e nel cinema* in *Arte, vita e rappresentazione cinematografica. Senso estetico, esigenze spirituali ed istanze culturali*. Roma, Atti del Convegno Ente dello Spettacolo editore, 1999, pp. 45-52.
- Il fuoco e l'altre stelle*, in Jean-Paul Marcheschi, *Dante. Riveder le stelle*, Musée Fesch, Ajaccio, 15 novembre 1999-28 février 2000, Ajaccio, Ville d'Ajaccio, 1999, p. 47-51.
- Proust, symbole et mesure de la pensée du siècle*, «Chroniques de la BNF» n. 6, 1999.
- Le Dialogue circulaire: Bonnefoy traducteur de Yeats* in Martine Broda (a cura di), *La Traduction-poésie: à Antoine Berman*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1999, pp. 161-172.
- Un detective per Marcel Proust*, «Il Messaggero», 4 novembre 1999.

- Il linguaggio “zoppicante” del sacro*, «L'Unità», 2 febbraio 2000.
- Caso Sofri: il buio e la ferocia*, «L'Unità», 8 febbraio 2000.
- Quello charme misterioso alla Alain Fournier*, «Il Manifesto», 26 febbraio 2000.
- Un dialogue inaccompli*, «Lignes», marzo 2000.
- J'avais décidé d'écrire la vie du Chat Pamino* in Francis Marmande e Eric Marty (sous la direction de), *Entretiens sur la biographie*, Paris, Séguier, 2000, pp. 119-125.
- Le chat Pamino*, «Forum» n. 2, 2000, s.n.p.
- Grande capitale et petite ville*, «Capitolium» n. 13, 2000, pp. 16-18.
- Il segreto di Proust scrittore popolare*, «Corriere della sera», 15 giugno 2000.
- Les instants*, Tours, Farrago, 2000.
- Quand le voile se déchire*, «Duelle» n. 3, 2000, pp. 76-79.
- Le toucher* in «Poésie 1» n. 23, septembre 2000, p. 79.
- Présages* in «Poésie 1» n. 23, septembre 2000, p. 80.
- Ce qui interrompt le langage* in Adriano Marchetti (sous la direction de), *Pascal Quignard: La mise au silence*, Paris, Champ Vallon, 2000, pp. 101-108.
- Il faut rendre Sofri à la vie*, «Le Monde», 11 octobre 2000.
- Au paradis de la “Divine Comédie”*, «Le Monde», 13 octobre 2000.
- I cimiteri e il progetto di Urbino* in *Scritti critici per Arnaldo Pomodoro*, Milano, Lupetti, 2000, pp. 145-148.
- Fin de siècle* in Filippo Bettini (a cura di) *Roma patria comune. Poeti e scrittori di ogni tempo e nazione parlano di Roma sui luoghi dei cantieri per il Giubileo del 2000*, Roma, Allegorein, 2000, pp. 167-168.
- Lumière évanouissante, Georges Bataille e l'esperienza interiore*, in *La poetica della fede nel '900: letteratura e cattolicesimo nel secolo della morte di Dio*, Firenze, Liberal Libri, 2000, pp. 73-80.
- Parole e arena. La tauromachia come modello del pensiero di Michel Leiris* in Germana Orlandi Cerenza (a cura di), *Narrazione e rappresentazione del Novecento*, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 49-56.
- Sainte Fresque* «Le Monde des livres», 26 gennaio 2001.
- Alighieri, Dante, *La Divine Comédie*, Paris, Flammarion, coll. «Le grand livre du mois», 2001.
- L'assoluto della letteratura* in Roberto Gigliucci e Jacqueline Risset (a cura di), *La lirica rinascimentale*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 2001, pp. III-XXVIII.

Dante en France, histoire d'une absence in *L'Italia letteraria e l'Europa*, Atti del Convegno di Aosta, 20-23 ottobre 1997, Roma, Salerno editrice, 2001, pp. 59-71.

La voce di Mélisande in Biancamaria Frabotta (a cura di), *Arcipelago Malinconia*, Roma, Donzelli, 2001, pp. 159-168.

Machiavelli, Niccolò, *Le Prince*, Arles, Actes Sud, 2001 [traduzione].

L'Invention du Prince in Niccolò Machiavelli, *Le Prince*, Arles, Actes Sud, 2001, pp. 7-25.

Faire saisir les mots comme des gestes, «Magazine Littéraire» n. 397, 2001, p. 41.

Sont-ils bons, sont-ils méchants? Dante et Machiavel dans l'imagerie française, «Eutropia. Rivista franco-italiana» n. 1, 2001, pp. 33-36.

Du bon usage de l'énigme: Starobinski et Saussure in Murielle Gagnebin et Christine Savinel (sous la direction de), *Starobinski en mouvement*, Seyssel, Champ Vallon, 2001, pp. 309-317.

Machiavel écrivain in *Autour de Machiavel. De la politique comme un des beaux arts*, Nanterre, Amandiers, 2001, pp. 45-50.

D'un château de mots l'autre, in Gianfranco Rubino (a cura di), *Tradurre Céline*, Cassino, Università di Cassino, 2001, pp. 25-29.

L'autotraduzione in Giovanna Calabrò (a cura di), *Teoria, Didattica e Prassi della Traduzione*, Napoli, Liguori, 2001, pp. 149-158.

Tra Francia e Italia, un intenso e continuo dialogo in *La cultura italiana nel mondo*, Atti del Convegno internazionale, 12-13 luglio 2001, Pescara, Edizars, 2001, pp. 17-22.

Il linguaggio della protesta: questo movimento ha trovato le parole per dirlo, «L'Unità», 27 luglio 2001.

Carta Quemada, in Jorge Yglesias (a cura di), *19 Contrar!ios*, Ciudad de la Habana, Editorial arte y literatura, 2001, p. 130. [trad. in spagnolo di *Lettre brûlée* in *Sept passages de la vie d'une femme*, cit.].

Como si fueran solamente dos, in Jorge Yglesias (a cura di), *19 Contrar!ios. Antología de la poesía francesa contemporánea*, Ciudad de la Habana, Editorial arte y literatura, 2001, p. 131. [trad. in spagnolo di *Comme s'ils étaient seulement deux* in *Sept passages de la vie d'une femme*, cit.]

Voz de D. Voz de H., in Jorge Yglesias (a cura di), *19 Contrar!ios. Antología de la poesía francesa contemporánea*, Ciudad de la Habana, Editorial arte y literatura, 2001, pp. 131-132. [trad. in spagnolo di *Voix de D. Voix de H.*, in *Sept passages de la vie d'une femme*, cit.]

Bosque, in Jorge Yglesias, (a cura di), *19 Contrar!ios. Antología de la poesía francesa contemporánea*, Ciudad de la Habana, Editorial arte y literatura, 2001, p. 133. [trad. in spagnolo di *Forêt* in *Sept passages de la vie d'une femme*, cit.]

Verano en la vetrana a Roma, in Jorge Yglesias (a cura di), *19 Contrar!ios. Antología de la poesía francesa contemporánea*, Ciudad de la Habana, Editorial arte y literatura, 2001, pp. 134-137. [trad. in spagnolo di *Été à la fenêtre à Rome* in *Sept passages de la vie d'une femme*, cit.]

Titanic, in Jorge Yglesias (a cura di), *19 Contrar!ios. Antología de la poesía francesa contemporánea*, Ciudad de la Habana, Editorial arte y literatura, 2001, pp. 138-139. [trad. in spagnolo di *Titanic* in *Sept passages de la vie d'une femme*, cit.]

Que l'Europe protège l'Italie !, «Lignes» n. 6, octobre 2001, pp. 319-325.

Macchia, si spegne una luce serena. La gioia della critica, «L'Unità», 1 ottobre 2001.

Giovanni Macchia: très grand critique contemporain reconnu tardivement, «Le Monde», 4 ottobre 2001.

En Voyage, in *Partances: petite anthologie de voyage*, Paris, ADP, 2001, p. 17.

Sphère, «Anterem» n. 63, 2001, pp. 25-28.

Fellini e la letteratura, «Fellini Amarcord: rivista di studi felliniani» n. 3-4, 2001, pp. 117-124.

Bonnefoy, Yves, *Nell'insidia delle parole*, in Yves Bonnefoy. *Premio internazionale di poesia Gabriele D'Annunzio 2002*, Pescara, Edians, 2002, pp. 11-12 [traduzione].

Passeggiate italiane, in Yves Bonnefoy. *Premio internazionale di poesia Gabriele D'Annunzio 2002*, Pescara, Edians, 2002, pp. 13-15.

Adriano Sofri, *De l'optimisme : écrit de la prison de Pise*, Le Manuscrit, 2002 [traduzione].

Bataille-Sartre, un dialogo incompiuto, Roma, Artemide, 2002 [curatela].

Un dialogo incompiuto, in Jacqueline Risset (a cura di) *Bataille-Sartre, un dialogo incompiuto*, Roma, Artemide, 2002, pp. 7-16.

Scrittori d'Italia, che guaio Berlusconi, «L'Unità», 19 marzo 2002.

Du déchiffrement à la rébellion, «Le Monde», 22 mars 2002.

I fantasmi ritornano, «L'Unità», 24 aprile 2002.

"Hanno vinto i valori democratici" [intervista di Cinzia Zambrano], «L'Unità», 6 maggio 2002.

Paris-Palermo: Tel-Quel, Gruppo 63 in Paolo Carile, Laura Restuccia, Giovanni Saverio Santangelo (a cura di), *Palermo-Paris Parigi-Palermo: due capitali culturali fra il Settecento e il Duemila*, Palermo, Palumbo, 2002, pp. 407-411.

Tra Sade e Les Annales, Manzoni in Francia in Novella Bellucci e Giulio Ferroni (a cura di), *Per Carlo Muscetta*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 127-131.

Indomita e in frantumi, «L'Unità», 8 settembre 2002.

L'éloge populaire d'un poète populaire, in Giovanni Boccaccio *Vie de Dante Alighieri, poète florentin*, Marseille, Léo Scheer, 2002, pp. 10-21.

Divini oracoli: il fascino della Sibilla, «Il Mattino», 28 ottobre 2002.

Scogliera, in *La notte dei poeti. III edizione. Un incontro con la poesia contemporanea*, Roma, Rotoform, 2002.

A primavera io viaggio, in *La notte dei poeti. III edizione. Un incontro con la poesia contemporanea*, Roma, Rotoform, 2002.

Voice (translated by Jennifer Moxley) in Alison Bundy, Rosemary & Kate Waldrop (eds.), *One score more: the second 20 years of Burning Deck, 1981-2001*, Providence, Burning Deck, 2002. [traduzione di *La voix* in *Petits éléments de physique amoureuse*, cit.]

Mallarmé et Valéry in Luigi De Nardis, *Paul Valéry: «Existence du symbolisme»*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 13-23.

Che l'Europa protegga l'Italia, in *Non siamo in vendita: voci contro il regime*, Roma Arcana, 2002, pp. 48-52.

Mallarmé, Amleto e il vento in Maria Del Sapio Garbero (a cura di), *La traduzione di Amleto nella cultura europea*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 33-42.

Sogno, letteratura, cinema in Ivelise Perniola (a cura di), *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 83-95.

La Matière mise au jour in Arnaldo Pomodoro, *Sculptures 1962-2000, dans les jardins du Palais Royal de Paris*, Skira-Le Seuil, Paris 2002, pp. 17-26.

La materia portata alla luce in Arnaldo Pomodoro, *Arnaldo Pomodoro nei giardini del Palais Royal di Parigi* Milano, Skira, 2003, pp. 22-28.

Bernard Simeone in Gérard Bobillier (sous la direction de), *Pour Bernard Simeone: Au terme des mots*, Lyon, ENS Éditions, 2003, pp. 41-48.

AZ. L'instance de la lettre dans la poésie, «Hiems» n. 9-10, 2003, pp. 101-109.

Quell'imprendibile seduttore che si chiamava Ivo Livi, «Il Messaggero», 4 gennaio 2003.

Blanchot, la scrittura dell'assenza, «L'Unità», 25 febbraio 2003.

Dante e Ovidio, fratelli e rivali in Carugno G., Colangelo A. (a cura di), *Ovidio nel terzo millennio*, «Certamen Ovidianum Sulmonense», Sulmona 2003, pp. 49-56.

La sua storia e la precarietà della Storia, «Il Messaggero», 25 maggio 2003.

Scene del sogno, Roma, Artemide, 2003 [curatela con Arturo Mazzarella].

“*Colui che somniando vede*”, *il nucleo oscuro dell’esperienza*, in Jacqueline Risset e Arturo Mazzarella (a cura di), *Scene del sogno*, Roma, Artemide, 2003.

La découverte de Gadda en France, «Le Trait» n. 10, 2003, pp. 10-15.

La poésie de Gadda, «Le Trait» n. 10, 2003, pp. 15-23.

La fontaine du Palais Taverna in *Incontri...*, dalla Collezione di Graziella Lonardi Buontempo, Roma, Accademia di Francia, Villa Medici, 2003, pp. 38-43.

Quei dialoghi surreali, «Il Messaggero», 29 settembre 2003.

Ma Compagnie sur terre in Jean-Pierre Ferrini., *Dante et Beckett*, Paris, Hermann, 2003.

Le vere foglie della Sibilla in Bruno Toscano, *Olii e acquerelli*, Spoleto, Galleria civica d’arte moderna di Spoleto Editore, 2003, p. 14.

Politica e poesia. La nozione di poesia nel percorso di André Breton in Germana Orlandi Cerenza (a cura di), *Traiettorie della modernità. Il surrealismo all’alba del Terzo Millennio*, Torino, Lindau, 2003, pp. 35-48.

Defense de la poésie, in Michèle Finck, Daniel Lançon, Maryse Staiber (sous la direction de), *Yves Bonnefoy et l’Europe du 20. siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, p. 139-144.

Federico Fellini in *Enciclopedia del cinema* vol. I, Roma, Treccani, 2003.

Jacqueline Risset, in Giovanni Prosperi (a cura di), *Conversazioni d’autore, dialoghi fra scrittori e studenti di un liceo*, Bologna, Pendragon, 2003, p. 157-165.

8’45, «France Culture», I, 2003, p. 16.

Eo Romam, L’oracle de la lecture, «Europe» n. 890-891, 2003, pp. 112-119.

Pour une nouvelle Europe des Lumières in *Repenser la Culture*, Atti del Convegno 21-23 Settembre 2001, Atene, Ministero della Cultura, 2003, pp. 144-148.

Quel velo non fa libertà. Se un velo diventa una divisa, «L’Unità», 26 gennaio 2004 [poi ripubblicato integralmente il 28 gennaio 2015].

La pantera profumata e il «volgare illustre», «L’opinione», 20 aprile 2004.

Gesto filosofico, «Filmcritica» n. 548, 2004, pp. 399-401.

I “Fiori” che hanno cambiato la letteratura, «Il Messaggero», 30 aprile 2004.

Naufragio a Citera in Filippo Bettini (a cura di), *Mediterranea. Festival Intercontinentale della Letteratura e delle Arti I edizione*, Roma, 9-13 ottobre 2004, pp. 33-34.

Ninfa dal nome che quasi scompare in Filippo Bettini (a cura di), *Mediterranea. Festival Intercontinentale della Letteratura e delle Arti I edizione*, Roma, 9-13 ottobre 2004, pp. 34-35.

Laura, quella sera cantasti come una ninfa, «L’Unità», 6 agosto 2004.

Dante Sibilla. Eccesso e oblio: le foglie di Sibilla, in Raffaele Aragona (a cura di), *Sillabe di Sibilla*, Napoli, ESI, 2004, pp. 15-19.

Intervento in Giuseppe Ricci (a cura di) *La memoria di Federico Fellini sullo schermo mondiale*, Atti del Convegno, Rimini 7-9 novembre 2003, Rimini, Fondazione Federico Fellini, 2004, pp. 219-2723.

Addio filosofo superstar. Derrida, il filosofo che smontò i concetti, «Il Messaggero», 10 ottobre 2004.

Il dubbio che nasce dal Doppio, «Il Mattino», 28 ottobre 2004.

Nymphe au nom presque transparent, «Il Verri», n.26, 2004, p. 82-83.

Préface, anti-préface, préface/poème: Dante, «Textuel» n. 46, 2003, Aux marges du textes, préface et postface, pp. 129-132.

Biamonti, una voce fuori dal tempo. Che leggeva il presente, «Corriere della Sera», 17 dicembre 2004.

Nota, in Valeria Pompejano (a cura di), *L'ospitalità e le rappresentazioni dell'altro nell'Europa moderna e contemporanea*, Roma, Artemide, 2004, p. 17-18.

[*Réponses critiques*], «Po&sie» n. 109, Spécial : Italie 1975-2004. 30 ans de poésie italienne, 2004, p. 469-472.

Alighieri Dante, *L'Enfer*, Paris, Flammarion, 2004 [nuova traduzione rivista].

Δά ν τ ης, μ ι α β ι ο γ ρ α φ ί α, traduz. di Άννα Περιστέρη, Ίνδικτος, Atene, 2004 [trad. in lingua greca di: *Dante, une vie*].

Trystan et Yseut en Italie: la tavola ritonda, in *Les mithes et les legendes*, 2004, pp. 30-35.

La vertigine dell'ordine. Abitare è un po' come pregare, «L'Unità», 31 gennaio 2005.

La Vraie religion c'est la romaine, «Quaderni lacaniani» n. 3, 2005, pp. 27-31.

Dante e la nascita dell'Uomo del Rinascimento, in «Quaderni della Dante», atti del LXXXVI Congresso Internazionale Siena 25-27 settembre 2003, Roma, 2005, pp. 17-27.

Jacques Lacan, nel nome di Freud, «L'Unità», 21 marzo 2005, p.22.

Verne, e l'immaginazione batte la scienza, «Il Messaggero», 24 marzo 2005.

L'Amour de la langue in Mireille Calle Gruber (sous la direction de), *Assia Djébar: Nomade entre les murs. Pour une poétique transfrontalière*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2005, pp. 45-53.

Loci ovidiane in Du Bellay in Carugno G., Colangelo A. (a cura di), *Ovidio e Roma*, Liceo classico Ovidio «Certamen Ovidianum Sulmonense», Sulmona 2005, pp. 77-83.

Passa la nave mia colma d'oblio, in Yves Bonnefoy (sous la direction de) *Poésie, mémoire et oubli*, Torino, Nino Aragno Editore, 2005, p. 151-163.

- Sartre, il filosofo che inventava il nuovo*, «L'Unità», 15 aprile 2005.
- “*Devo all'Italia le mie chimere*”, a passeggio con Bonnefoy, un grande della poesia «Il Messaggero», 26 aprile 2005.
- La voce e l'enigma*, in *Francesco Biamonti: le parole, il silenzio*, Genova, Il melangolo, 2005, pp. 177-182.
- Sono, dunque penso*, «Il Messaggero», 21 giugno 2005.
- Se la follia viene dalle ninfe*, «Il Messaggero», 4 agosto 2005.
- Inferno, quel terribile ed eroico affresco dell'umanità* [intervista di Laura Lilli], «La Repubblica», 20 settembre 2005.
- Lo sguardo segreto*, «Cineteca». Numero speciale su Laura Betti, 2005, pp. 22-24.
- Mors*, «Il Messaggero», 1 novembre 2005.
- Così ha rovesciato la lezione di Dante*, «Il Messaggero», 12 dicembre 2005.
- L'infanzia e il meraviglioso*, in Marcel Aymé, *Le storie del gatto sornione*, Roma Donzelli, 2005.
- Sulla nozione di laicità. A proposito della “legge sul foulard”*, «Parolechiave» n. 33, 2005, pp. 167-170.
- Alighieri, Dante, *Le Purgatoire*, Flammarion, Paris 2005 [nuova traduzione rivista].
- Donne di contropotere*, «Il Messaggero», 2 gennaio 1991.
- Ricordo di Laura Betti*, «Prove di drammaturgia», n. 1, 2006, pp. 9-11.
- Ma il saper non ama il potere*, «Il Messaggero», 11 marzo 2006.
- C'è del genio nelle donne*, «Il Messaggero», 21 marzo 2006.
- Tra Petrarca e Leopardi. Variazioni inclusive*, Lezioni Sapegno 2004, Torino Nino Aragno Editore, 2006 [curatela con Nicholas Mann e Valerio Magrelli].
- «*E noverar le stelle ad una ad una...*». *Petrarca e Leopardi* in Jacqueline Risset, Nicholas Mann, Valerio Magrelli (a cura di), *Tra Petrarca e Leopardi. Variazioni inclusive*, Lezioni Sapegno 2004, Torino Nino Aragno Editore, 2006, pp. 7-28.
- Il silenzio delle sirene. Percorsi di scrittura nel Novecento francese*, Roma, Donzelli, 2006.
- Quei francesi insopportabili parenti*, «Il Messaggero», 8 luglio 2006.
- Céline tra Jeekyll e Hyde*, «Il Messaggero», 20 luglio 2006.
- Tra Parigi e Roma: l'avventura di Michel Butor*, «Il Messaggero», 31 luglio 2006.
- L'Artiste s'amuse* in *L'Artiste et sa muse*. Atti del convegno multidisciplinare storia dell'arte, Roma, Villa Medici, 2-4 marzo 2005, Paris, Somogy, 2006, pp. 281-287.
- Dante linguista: la pantera profumata*, in Paolo Peluffo e Luca Serianni (a cura di), *Il mondo italiano*, Roma, Società Dante Alighieri, 2006, pp. 15-17.

Les Cinq couleurs du noir in Dominique Païni (a cura di), *Le Noir est une couleur: hommage vivant à Aimé Maeght*, Saint Paul, Fondation Maeght, 2006, pp. 95-96.

Da lungo studio e grande amore, in Ermes Dorigo (a cura di), *Georges Vríz: la Divine Comédie de Dante: 100 illustrations en papier, bois, pastel*, Tolmezzo, Palazzo Frisacco, 2006, p.8-9.

Prefazione a Eugène Durif, *Incroci, derive*, Roma, Sossella, 2006, pp. 5-7.

Esperienze del doppio in Raffaele Aragona (a cura di), *Il Doppio*, Napoli, ESI, pp. 219-224.

E monsieur Belli andò a Milano, «Rivista del Centro Studi Giuseppe Gioacchino Belli», IV, 3, 2006 pp. 81-85.

Metamorphoses in Luigi Serafini, *Codex Seraphinainus*, Milano, Rizzoli, 2006, pp. 50-51.

Scrivo dunque sono libera, [intervista di Beppe Sebaste], «L'Unità», 11 dicembre 2006.

Pour dire la Villa, «Journal de l'Académie de France à Rome» n. 2, 2006, p. 3.

Traduction et mémoire poétique. Dante, Scève, Rimbaud, Proust, Paris, Hermann, 2007.

La Poésie en question, «Bulletin des amis d'André Gide» n. 153, 2007, pp. 83-90.

Postfazione a Alice Ceresa, *Piccolo dizionario dell'ineguaglianza femminile*, Roma, Nottetempo, 2007, pp. 113-122.

L'isola di Milena, «Il Messaggero», 1 marzo 2007.

Petits fragments de paradis, «Critique» n. 721-722 numero speciale su Pascal Quignard, 2007, pp. 443-452.

Un'Internazionale di spiriti liberi. Marguerite Caetani e gli scrittori francesi di «Botteghe Oscure», in Laura Santone e Paolo Tamassia (a cura di), *La rivista «Botteghe Oscure» e Marguerite Caetani: la corrispondenza con gli autori stranieri*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2007, pp. XI-XXIX.

Prefazione all'edizione francese del 1972, in Nanni Balestrini, *Tristano JY3629*, Roma, DeriveApprodi, 2007, pp. XVII-XX.

Les instants les éclairs, «L'Infini» n. 100, automne 2007, pp. 99-107.

Indovarsi a Montefolle in Achille Bonito Oliva (a cura di), *Patella ressemble à Patella*, Napoli, Marra, 2007, pp. 29-40.

Sollers, un Ulisse tra le sue memorie, «Il Messaggero», 30 gennaio 2008.

L'ombelico del sogno, il metodo di Federico Fellini, in Tullio Kezich, Vincenzo Mollica, Boraini Vittorio (a cura di) *Fellini Oniricon, il libro dei miei sogni*. Convegno internazionale di Rimini, Teatro degli atti, 9-10 novembre 2007, Milano, Rizzoli, 2008, p. 231-242.

Il racconto fiabesco di un io narrante infantile. Ma l'eroina è "madame", «Il Messaggero», 13 febbraio 2008.

- Villa Medici, un luogo dove soffia l'esprit dell'arte*, «Il Messaggero», 15 maggio 2008.
- Prefazione a Marina Galletti, La comunità 'impossibile' di George Bataille*, Torino, Kaplan 2008.
- Calasso e l'onda Baudelaire*, «Il Messaggero», 5 novembre 2008.
- Il riso come terapia universale: tornano "Les Provinciales" di Pascal*, «Il Messaggero», 9 dicembre 2008.
- Il a inventé une langue*, [intervista di Patrick Boucheron], «L'Histoire», n. 322, juin 2008, pp. 60-63.
- Per una poetica della leggerezza* in Raffaele Aragona (a cura di), *Italo Calvino, Percorsi potenziali*, San Cesario, Manni, 2008, pp. 177-184.
- Da Botticelli a Dante. Nascita di Beatrice* in *La Divina Commedia di Dante illustrata da Sandro Botticelli*, Firenze, Le Lettere, 2008.
- Sleep's Powers*, translated by Jennifer Moxley, New York, Ugly Duckling Press 2008 [traduzione inglese di *Puissances du sommeil*].
- Les instants les éclairs (suite)*, «L'Infini» n. 104, automne 2008, pp. 111-121.
- Ce que c'est qu'un endroit de la terre*, «Le Genre humain» n. 47, 2008, num. mon. *La conscience de soi de la poésie* (sous la direction d'Yves Bonnefoy), Paris, Seuil, 2008, p. 33-44.
- Pour Octavio Paz*, Mercure de France/Maison de l'Amérique Latine, 2008, s.n.p.
- Le potenze del sonno*, traduzione di Anna Trocchi, Roma, Nottetempo 2008. [traduzione italiana di *Puissances du sommeil*].
- Come un bagliore*, in Sebastiano Grasso *Tu, in agguato sotto le palpebre*, Milano, ES, 2009, pp. 129-134.
- La musica di Pascal Quignard*, «Il Messaggero», 27 febbraio 2009.
- Georges Bataille. Quelle pagine sul Nuovo*, «Il Messaggero», 10 giugno 2009.
- Le tragedie dei poveri amanti. Torna il teatro di Racine*, «Il Messaggero», 25 giugno 2009.
- Connaissance du néant*, «Le Monde. Dossiers et Documents», juillet-août 2009.
- Tel Quel et le surréalisme. Transgression, écriture, expérience-limite* in Catherine Maubon (a cura di), *Tradizione e contestazione III: Canon et anti-canon. À propos du surréalisme et de ses fantômes*, Firenze, Alinea, 2009, pp. 141-150.
- Une certaine joie. Essai sur Proust*, Paris, Hermann, 2009.
- Peter Flaccus, naissance du cercle*, in Gilles Gally (sous la direction de), *Peter Flaccus*, Amilly, L'Agart, 2009, s.n.p.

La voce di Joyce, in Laura Santone (a cura di), *Egger, Dujardin, Joyce*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 19-22.

Outrepasser l'humain par les mots in *Comment la littérature change l'homme*, Actes du colloque organisé par la Fondation Ostad Elahi-Éthique et solidarité humaine au Palais du Luxembourg le 3 septembre 2008, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 147-158.

Jacqueline Risset in John Cameroun Stout (ed.) *L'Énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes françaises*, Amsterdam/New York, NY, Rodopi 2010, pp. 259-274.

Nella notte sperimentale, «Il Manifesto», 16 gennaio 2010.

Sollers. Molteplice fiammata, «Il Manifesto», 27 febbraio 2010.

La faccia nera dell'Italia, «Internazionale» n. 837, 2010, pp. 22-23.

La face noire de l'Italie, «Le Monde», 28 février 2010.

Arditezze strutturali per sceneggiare Proust, «Il Manifesto», 13 marzo 2010.

Eleganza di ballerino all'Hotel des Palmes, «Il Manifesto», 29 marzo 2010.

L'élégance d'un danseur à l'Hotel des Palmes, «Po&sie» n. 131-132, 2010, pp. 10-11.

Vivre avec l'inconnu devant soi, «Filologia antica e moderna», XX, 37, 2010, pp. 169-176.

L'Italie d'Yves Bonnefoy, entre nuit et nombre in Yves Bonnefoy, *Poésie et photographie*, *Lezioni Sapegno 2009*, Torino, Aragno, 2010, pp. 43-54.

Stefano Agosti e il secolo-forma, «Il Manifesto», 8 maggio 2010.

Zola, la letteratura è verità, «Il Messaggero», 31 maggio 2010.

A che cosa serve la letteratura in Duilio Carocci e Marina Guglielmi (a cura di), *Idee di letteratura*, Roma, Armando Editore, 2010, p. 262

Bestia e immortale. Tra Omero, Dante, Kafka in Raffaele Aragona (a cura di), *Illusione e seduzione*, Napoli, ESI, 2010, pp. 129-135.

Teresa tra religione e lumi, «Il Manifesto», 1 luglio 2010.

Per Giorgio Melchiori in Franca Ruggieri (a cura di), «*Memorial I would have*». *Per Giorgio Melchiori un anno dopo*, Roma, Edizioni Q, 2010, pp. 57-100.

Alighieri Dante, *La Divine Comédie*, Paris, Flammarion, 2010 [nuova edizione].

Le Voyage prodigieux, in Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, Paris, Flammarion, 2010, pp. I-XXXII.

Histoire d'une traduction in Dante Alighieri., *La Divine Comédie*, Paris, Flammarion, 2010, pp. XXXIII-XLI.

Registres linguistiques et prosodiques dans la traduction poétique in Marco Modenesi e Marisa Verna (a cura di), *I registri linguistici come strategia comunicativa e come struttura*

letteraria, Atti del convegno della Società Universitaria per gli studi di Lingua e Letteratura Francese, Milano 6-8 novembre 2008, Milano, Educatt, 2010, pp. 195-202.

Autonomie du poétique in Odile Bombarde et Jean-Paul Avice (sous la direction de), «Cahiers de L'Herne» n. 93, Yves Bonnefoy, 2010, pp. 274-278.

La pantera profumata, «La Célibataire: Revue de psychanalyse» n. 21, 2010, numero speciale Dante Alighieri: les effets inattendus de l'amour de la Langue, pp. 113-118.

Joyce, James, *Anna Livia Plurabella*, Roma, Ogni uomo è tutti gli uomini Edizioni, 2010 [presentazione].

Ouverture in Laura Santone (a cura di), *Linguaggi della voce*, Roma, Biblink, 2010, pp. 7-8.

Il buon uso della poesia. Dai Rêves lazaréens a Poésie-Journal in Marina Galletti (a cura di), Jean Cayrol, *dalla notte e dalla nebbia. La scrittura dell'esperienza concentrazionaria*, Torino, Kaplan, 2010, pp. 41-55.

Leopardi «poète universel» in *L'héritage de Francesco de Sanctis*, Roma, Fondazione de Sanctis, 2010, pp. 11-20.

Il numero 4 in Franca Franchi e Marina Galletti (a cura di), «Documents» una rivista eterodossa, Milano-Torino, Bruno Mondadori, 2010, pp. 121-137.

Dante in Francia in Dante Marianacci (a cura di) *Il Dante degli altri. La Divina Commedia nella letteratura europea del Novecento*, Istituto Italiano di cultura Vienna, 2010, pp. 21-27.

Furore e ironia, in *In occasione del decennale della scomparsa di Alice Ceresa: 2001-2011, (Se tu sapessi/ Alice Ceresa)*, Rignano Flaminio, Jano Grafica, 2010.

La presenza metafisica, «Il Manifesto», 11 dicembre 2010.

L'Insurrection qui vient en Italie: une jeunesse en quête de démocratie, «Le Monde», 22 décembre 2010.

Les Cigales de l'Illissos in Aldo Brancacci, Dimitri El Murr, Daniela Patrizia Taormina (a cura di), *Aglaia. Autour de Platon: Mélanges offerts à Monique Dixsaut*, Paris, Vrin 2010, pp. 7-8.

Station du Bellay, in *Le grand huit. Pour fêter les 80 ans de Michel Deguy*, Coutras, Le Bleu du ciel, 2010, pp. 208-209.

Il tempo dell'istante. Poesie scelte 1985-2010, edizione bilingue, Torino, Einaudi, 2011.

Nota introduttiva a Il tempo dell'istante. Poesie scelte 1985-2010, Torino, Einaudi, 2011, pp. V-VI.

'Sur le chemin de la modernité'. I classici francesi nella contemporaneità in *Come parlano i classici: presenza e influenza dei classici nella modernità*, Atti del convegno internazionale di Napoli, 26-29 ottobre 2009, Roma, Salerno Editrice, 2011, pp. 237-242.

Tu Francia, diventa mondo, in Victor Hugo, *Parigi*, Roma, Editori Riuniti, 2011, pp. IX-XVII.

Images brisées de formes parfaites in Arnaldo Pomodoro, catalogo mostra Galleria Tornabuoni, Paris, Forma Edizioni, Poggibonsi 2011, pp. 30-37.

Preistoria di una traduzione, la Divine Comédie di Jacqueline Risset [intervista di Francesco Laurenti], «Alighieri», 37, 1, 2011, pp. 161-168.

Ovidio, l'Europa, la Francia in Carugno G., Colangelo A. (a cura di), *Racconti d'amore amore di racconti*, «Certamen Ovidianum Sulmonense», Sulmona 2011, pp. 47-56.

Domus Aurea da salvare, «La Repubblica», 30 luglio 2011.

Proust: figura e controfigura, «Il Manifesto», 6 agosto 2011.

Poetico-lampo tra starnuti e miniorgasmi, «Il Manifesto», 9 settembre 2011.

Sotto gli occhi di Pamino, «Il Manifesto», 19 settembre 2011.

La divina Jacqueline Risset: "La mia passione è Dante" [intervista di M. Fuoco], «Gazzetta di Modena», 22 settembre 2011, p. 26.

Democrazia e «servitude volontaire» in *Alla ricerca di un progetto politico perduto*, Atti del 64° Convegno nazionale A.N.D.E., Palermo, Quattrosoli, 2011, pp. 57-67.

Flaiano e Proust. Il progetto geniale di un film sulla Recherche, «Oggi e domani» n. 3, 2011, pp. 11-13.

L'Enjeu musaique. Sur le traduire, «Revue de la Bibliothèque Nationale de France» n. 38, 2011, pp. 5-10.

"Se prendessi le ali dell'aurora", «Il Giannone» n. 18, 2011, pp. 344-347.

Dorothea in *Festival internazionale della poesia, VII edizione. Sabato 2 e domenica 3 luglio 2011*, San Benedetto del Tronto, Centro Culturale Riviera delle Palme, 2011, p. 18.

Notte del 10-11-1619 in *Festival internazionale della poesia, VII edizione. Sabato 2 e domenica 3 luglio 2011*, San Benedetto del Tronto, Centro Culturale Riviera delle Palme, 2011, p. 19.

Fuori: dentro in *Festival internazionale della poesia, VII edizione. Sabato 2 e domenica 3 luglio 2011*, San Benedetto del Tronto, Centro Culturale Riviera delle Palme, 2011, pp. 20-21.

Presenza della luna in *Festival internazionale della poesia, VII edizione. Sabato 2 e domenica 3 luglio 2011*, San Benedetto del Tronto, Centro Culturale Riviera delle Palme, 2011, p. 21.

Un'isola in Festival internazionale della poesia, VII edizione. Sabato 2 e domenica 3 luglio 2011, San Benedetto del Tronto, Centro Culturale Riviera delle Palme, 2011, pp. 22-23.

Dante humaniste, «Revue des Deux Mondes», septembre 2011, pp. 122-128.

Alfredo Giuliani e l'essenza della poesia moderna, «Il Caffé letterario» n. 59-60, 2011, pp. 38-42.

Preistoria di una traduzione, La "Divine Comédie" francese di Jacqueline Risset (intervista di Laurenti, F.), «L'Alighieri», n. 37, anno LII, gennaio- giugno 2011, p. 161-168.

Au départ..., «Lignes» n. 37, février 2012, pp. 150-151.

Sotto le cupole dell'inconscio, in Cristiana Fanelli, Janja Jerkov, Denise Sainte Fare Garnot (a cura di), *Le mie sere con Lacan*, Roma, Editori Internazionali Riuniti, 2012, pp. 345-348.

Tout l'air de la mer!, in *Maratona Debussy*, Prato, Giunti, 2012, pp. 10-15.

Salvate i marciapiedi, isole felici di una città, «La Repubblica», 31 gennaio 2012.

La voix, «CCP Cahier critique de poésie», 23/2011, Marseille 2012, pp. 47-52.

«*Jusqu'au bout des choses*», «Revue des Deux Mondes», mai 2012, pp. 101-107.

Dalle lettere agli smalti, in *Heroides ed eroi. Tra finzione e realismo*. «Certamen ovidianum sulmonese», Sulmona, Liceo classico Ovidio, 2012, pp. 71-78.

Ai miei amici /À mes amis, in *I pensieri dell'istante*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2012, pp. 597-598.

Parole come frutti rinvenuti sui rami, «Il Manifesto», 3 maggio 2012.

Les noms dans le texte, «Faire part» n. 30-31, 2012, p. 47-52.

Dialogue avec le paysage, in Michèle Fink, Patrick Werly (sous la direction de), *Yves Bonnefoy, poésie et dialogue*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2013, pp. 265-273.

Vernant conteur d'Ulysse, «Le genre humain» n. 53, 2013, pp. 59-64.

Les instants les éclairs, «L'Infini» n. 124, 2013, pp. 47-63.

La chanson de la sirène ou l'extrême de la littérature, in Gilles Ernst et Jean-François Louette (sous la direction de) *Georges Bataille, cinquante ans après*, Nantes, Cécile Defaut, 2013, pp. 11-20.

Cinema e sogno, in Anna Maria Scaiola (a cura di) *Un'idea di Francia, scritti per Gianfranco Rubino*, Manziana, Vecchiarelli, 2013, pp. 265-273.

La grammaire envahie par la lune. Sur les 'erreurs' proustiennes, «La Nouvelle Revue Française» n. 603/604, D'après Proust, mars 2013, pp. 73-82.

Documents d'une écriture infinie. Les carnets, les esquisses, «Europe», XCI, août-septembre 2013, pp. 37-50.

Non c'è mai l'ultima parola a proposito di Proust, «Studi Urbinati, B Scienze umane e sociali» 82, 2013, pp. 99-103.

Filippo Bettini. Una cultura di resistenza in Filippo Bettini. La militanza intellettuale, il lavoro critico. Atti della giornata dedicata a a Filippo Bettini, martedì 22 ottobre 2012, Associazione Culturale Allegorein, Roma, 2013, pp. 51-52.

Coup de foudre, in Annie Oliver (a cura di), *Écritures autobiographiques au féminin*, Roma, Aracne, 2013, pp. 137-143.

Tutte le rive del mediterraneo, in *Dall'Italia e dalla Francia*, Roma, Aracne, 2014, pp. 83-89.

Les instants les éclairs, Paris, Gallimard, 2014.

Machiavel et Dante, «Revue des Deux Mondes», juin 2014, pp. 100-105.

Une saison au paradis. Dante au pays de Réden, in Isabelle Barbéris et Gérard Tessier (sous la direction de), *Colloque international Philippe Beck, un chant objectif aujourd'hui*, Paris, Corti, 2014, pp. 522-529.

La magie de l'instant, «Madame Figaro», 22 agosto 2014.

Dante, tra passione letteraria e sperimentazione linguistica, «Il sole 24 ore», 5 ottobre 2014.

'Nous sommes tous des Télémaque'. Sur le mythe d'Ulysse dans la tradition française, in *Par les siècles et par les genres. Mélanges en l'honneur de Giorgetto Giorgi*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 603-616.

Scritti pubblicati postumi

Alighieri, Dante, *Rimes*, Paris, Flammarion, 2014 [traduzione].

Préface, in Dante Alighieri, *Rimes*, Paris, Flammarion, 2014, pp. 7-30.

Traduire les Rimes, in Dante Alighieri, *Rimes*, Paris, Flammarion, 2014, pp. 31-35.

Regard, «Po&sie» n. 149-150, 2014/3, p. 13.

Le jardin, «Alfabeta2», 23 maggio 2015.

Dante e l'invenzione del Purgatorio, in Jorge Wiesz Rebagliati (a cura di), *Purgatorios, purgatori*, Universidad del Pacífico, Lima, 2015, pp. 15-23.

Hiéroglyphes palimpsestes: les rêves de Proust, in Patricia Oster et Karlheinz Stierle *Palimpsestes poetiques: effacement et superposition* Paris, Honoré Champion, 2015.

L'atomo del tempo in Marina Galletti (a cura di) *Jacqueline Risset. «Une certaine joie»*. *Percorsi di scrittura dal Trecento al Novecento*, Roma, Roma TrE-Press, 2017, pp. 27-28.

Georges Bataille (a cura di Marina Galletti e Sara Svolacchia), Roma, Artemide, 2018.

L'à côté proustiano, traduzione e cura di Marina Galletti, Roma, Biblink 2018.

Studi su Jacqueline Risset

Amendola, Luigi, *Se il trovatore ha voce di donna*, «Il Corriere della Sera», 8 giugno 1993.

Ancet, Jacques, *L'intervallo. L'Amour de loin, par Jacqueline Risset*, «Sud», n. 84, 1989, pp. 137-139.

Argentieri, Simona, *Dormire o non dormire...* in *Il tempo dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, Roma, Editori riuniti, 2012, pp. 49-55.

Argentieri, Simona, *Ricordo di Jacqueline Risset*, Certamen Ovidianum Sulomense XVI, Liceo Classico Ovidio, Sulmona 2016, pp. 11-14.

Aringoli, Alessio, *Ciao, Jacqueline!*, «Huffington post», 5 settembre 2014.

Arnaudet, Didier, *La traduction commence*, in «Aquitaine», settembre 1978, s.n.p.

Audino, Antonio, *L'amore vero è di lontano*, «Il Sole 24 ore», 24 ottobre 1993.

Augias, Corrado, *Piccolo trattato sul sonno*, «Il Venerdì di Repubblica», 15 gennaio 2010.

Augias, Corrado, «*The last time I saw Paris*», in *I pensieri dell'istante, scritti per Jacqueline Risset*, Roma, Editori internazionali riuniti, 2012, pp. 56-58

Barberi Squarotti, Giorgio, *Sfida a Dante e vittoria. La traduzione della Risset*, «La Stampa», 27 giugno 1990.

Bénézet, Mathieu, *Histoires des mots* in *Le Roman de la langue*, Lyon, Horlieu éditions, 2002, pp. 103-108.

Bertozzi, Marco, *La città delle apparizioni. Jacqueline, l'incantatore e l'intervista*, in *I pensieri dell'istante, scritti per Jacqueline Risset*, Roma, Editori internazionali riuniti, 2012, pp. 59-63.

Bianciotti, Hector, *Dante, ou l'éternelle aventure*, «Le Monde des livres», 17 juin 1988, p. 15, 22.

Bishop, Michael, *Contemporary French Women Poets*, Amsterdam-Atlanta, Brill, 1995.

Bishop, Michael, *Denise Le Dantec, Esther Tellermann, Jacqueline Risset: Figuring the Real, Differently*, in *Thirty Voices in the Feminine*, Amsterdam, Rodopi, 1996, pp. 128-139.

Bishop, Michael, *Jacqueline Risset: Petits Eléments de physique amoureuse*, «World Literature Today», n. 2, Spring 1993, p. 329.

Bishop, Michael, *Women's Poetry in France (1965-1995)*, Wake Forest University Press 1997, pp. 222-239.

Bishop, Michael, *Woman Poets of the twentieth century* Stephen Sonia (ed.), *A History of Women's Writing in France*, Cambridge University Press, 2000, pp. 204-218.

Bishop, Michael, *L'année poétique: de Pinson et Commère, Risset et Broda, à Oster et Deguy, Daive et Beck*, «The Frech Review», vol. 75, n.1, October 2001, pp. 20-37.

Bishop, Michael, *Jacqueline Risset et l'expérience du temps*, «Littérature et Nation», n. 30, 2005, pp. 195-209.

Bishop, Michael, *French Poetry Top Ten?* «World literature today», Winter 2002.

Bologna, Corrado, *Picasso, Apollinaire e la Fortuna*, in *I pensieri dell'istante, scritti per Jacqueline Risset*, Editori internazionali riuniti, Roma, 2012, pp. 70-85.

Bologna, Corrado, *Dante, la lingua cambiata*, «Il Manifesto», 10 aprile 2015.

Bompiani, Ginevra, «Noir joie», in *I pensieri dell'istante, scritti per Jacqueline Risset*, Roma, Editori internazionali riuniti, 2012, pp. 86-87

Bonnefoy, Yves, *Le paradoxe du traducteur*, Préface a Jacqueline Risset, *Traduction et mémoire poétique. Dante, Scève, Rimbaud, Proust*, Paris, Hermann, 2007.

Brugnolo Furio, *Letteratura italiana «fuori d'Italia», fra eteroglossia, plurilinguismo e autotraduzione: alcuni casi esemplari del Novecento*, in *L'Italia fuori d'Italia. Tradizioni e presenza della lingua e della cultura italiana nel mondo*, Atti del Convegno (Roma, 7-10 ottobre 2001), Roma, Salerno editrice, 2003, pp. 223-284.

Brugnolo Furio, *La lingua di cui si vanta Amore. Scrittori stranieri in lingua italiana dal Medioevo al Novecento*, Roma, Carocci, 2009.

Buffoni, Franco, *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti*, Novara, Interlinea edizioni, 2007.

Candinas, Pia, *Tra Francis Ponge e Virginia Woolf*, in *I pensieri dell'istante, scritti per Jacqueline Risset*, Roma, Editori internazionali riuniti, 2012, pp. 105-107.

Cantù, Francesca, *Riconoscimento per un'ambasciatrice della cultura*, in *I pensieri dell'istante, scritti per Jacqueline Risset*, Roma, Editori internazionali riuniti, 2012, pp. 111-114.

Ceccarelli, Viviane, *Une française en «Enfer»*, «La Tribune de Genève», 5 septembre 1986.

Cerbo, Anna, *Il canto IX dell'Inferno*, in *Lectura Dantis 2002-2009*, t, II, Napoli, Università degli Studi di Napoli "L'orientale", 2011.

M. Cerroni, *Amor di lontano*, «Leggere donna», n. 62, 1996, p. 21.

Chavardès, Maurice, *Dante*, «Témoignage chrétien», 26 mai 1995.

Chinzari, Stefania, *Teatro virtuale e canzoni d'amore*, «L'Unità», 21 ottobre 1993.

Cirinei, Cecilia, *Risset, Dulce Cardoso, Cheek, tutte le scrittrici dell'Europa unita*, «La Repubblica», 28 febbraio 2008.

Citati, Pietro, *Miracolosamente Dante*, «Corriere della sera», 7 agosto 1986.

Citati, Pietro, *I vegliardi dell'isola di Faro*, «La Repubblica», 3 aprile 1990.

Clerval, Alain, *L'anti-Pétrarque*, «La Quinzaine littéraire» 1^{er} octobre 1982.

Cortiana, Nino, *Tra il tempo e l'istante*, in *I pensieri dell'istante, scritti per Jacqueline Risset*, Roma, Editori internazionali riuniti, 2012, pp. 125-128.

Cranston, Mechthild *Jacqueline Risset : L'Amour de loin*, «World Literature Today», n. 3, Summer 1989, pp. 452-453.

Crépu, Michel, *S'initier à «La Divine Comédie» avec Botticelli*, «La Croix», 8 décembre 2007.

Crépu, Michel *Chateaubriand, Risset, Proust, Garcin, Viry, Fabre-Luce, Moix...* «La Revue des deux mondes», n. 4, Aprile 2010, pp. 9-18.

Crespi, S. *Il paradiso, teatro necessario*, «Il Sole 24 ore», 22 gennaio 1992.

D'Ascenzo, Federica, *Avanguardia e tradizione nell'autotraduzione di Jacqueline Risset*, in Marcial Rubio Árquez e Nicola D'Antuono (a cura di) *Autotraduzione. Teoria e studi fra Italia e Spagna (e oltre)*, Milano, Led 2012, pp. 271-290.

Daddario, Alma, *Jacqueline Risset, dentro la città foresta*, «Avvenimenti», n. 14, 1996, p. 64-65.

Darle, Juliette, *Jacqueline Risset. Dante une vie*, «Le temps des poètes», 1, printemps 1995, s.n.p

De Ceccatty, René, *Jacqueline Risset des deux côtés des Alpes*, «Le Monde», 19 mai 1995.

Debenedetti, A. *Macchia, critico del silenzio*, «Corriere della sera», 20 settembre 1991.

Deguy, Michel, *Le royaume est semblable*, in *I pensieri dell'istante, scritti per Jacqueline Risset*, Roma, Editori internazionali riuniti, 2012, pp. 142-146.

Deidier, Roberto, *Risset, amore e assenza* in *Stili della percezione. Spazio, tempo, poesia*, Milano, Marcos y Marcos, 1998, pp.133-136.

Deluy, Henry, *Qu'est-ce qui est important ?*, «Action Poétique», n. 101, automne 1985, pp. 88-90.

Deluy, Henry, *Dante/Risset*, «Revolution», n. 430, 27 maggio 1988.

Demarc, Jean, *Dante: l'écriture*, speciale «TXT», n. 14, 1982, pp. 64-67.

Dechamps, Nicole, *Dante e Proust*, «Spirale», novembre-dicembre 1996, p. 17.

Di Giammarco, Rodolfo, *Quell'amore arriva da lontano. Frattaroli propone stralci di liriche provenzali dai versi di Jacqueline Risset*, «La Repubblica», 23 ottobre 1993.

Di Meo, Philippe, *Une éclatante réussite*, «La Quinzaine littéraire» n. 455, 16-31 janvier 1986.

Donatelli, Bruna, *Convegno romano su Bataille*, «Micromegas» n. 3, 1985, pp. 19-20.

Dutaut, Viviane, *Élargir l'humain par les mots*, «Forum», n. 490, novembre-décembre 2014, pp. 18-20.

Dzieduszycki, Michele, *Dante è un poeta francese dei nostri giorni*, «L'Europeo», 25 ottobre 1982.

Dzieduszycki, Michele, *Jacqueline Risset. Una nuova Divina Commedia*, in *Pagine sparse. Fatti e figure di fine secolo*, Empoli, Ibiskos Editrice, 2010, pp.128-130.

Elefante, Chiara, *Le "lien müssaique": mémoire, oubli et traduction poétique dans le dialogue entre Yves Bonnefoy et Jacqueline Risset*, in Michèle Fink, Patrick Werly (sous la direction de) *Yves Bonnefoy, poésie et dialogue*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2013.

Etienne, Marie, *Sur l'amour*, «La Quinzaine littéraire», 16 février 1992.

Etienne, Marie, *Ce qu'il y a de plus profond dans le plaisir*, «La Quinzaine littéraire» n. 1100, 1^{er} mars 2014.

Fasoli, Dario, *Oltre le ombre dell'opera d'arte, i progetti di vita nella scrittura*, «Il Messaggero», 11 dicembre 1991.

Fazzini, Marco (a cura di), *Incroci di poesia contemporanea (2010-2015)*, Venezia, Amos Edizioni 2015.

Ferrini, Jean-Pierre, *Beckett lecteur de Dante*, «Lettere italiane», anno LXIII n.2, Firenze, Leo S. Olschki, 2011, pp. 224-252.

Ferrini, Jean-Pierre, *Un livre singulier*, «La Quinzaine Littéraire» n. 1189, 01 septembre 2018, pp. 13-14.

Filippini, Enrico, *L'Italia fiammeggia?*, «La Repubblica», 12 settembre 1984.

Filippini, Enrico, *Il cavallo di Bataille*, «La Repubblica», 4 febbraio 1986.

Filippini, Giancarlo, *L'amore per Dante*, «L'Arena», 15 ottobre 1996.

Florio, Stefano, *L'ombra e la luce*, «Il Corriere della Sera», 24 giugno 1990.

Forest, Philippe, *Jacqueline Risset, sa seconde vie*, «Art press» n. 409, mars 2014, p. 76.

Frattoddi, Marco, *"Amor di lontano", il teatro virtuale dei versi*, «Il Manifesto», 24 ottobre 1993.

Fuksas, Anatole-Pierre, *Jacqueline Risset e l'Amor di Lontano. Alle radici della lirica il «mirage des sources»*, in *Convergenze Testuali («Anticomoderno», 1)*, Roma, Bagatto Libri, 1995.

Fumaroli, Marc, *E in Francia trionfò l'antico*, «La Repubblica», 15 marzo 2006.

- Furbank, P. N. *Finnegan Italian style*, «TLS», n. 25, 1980, p. 84.
- Fusini, Nadia, *Le sirene ambigue e fascinose*, «La Repubblica», 20 febbraio 2007.
- Galateria, Daria, *Creature acefale. Il politico e il sacro*, «Il Manifesto», 4 febbraio 1986.
- Galateria, Daria, *In francese l'Inferno dell'Alighieri*, «Il Manifesto», 29-30 giugno 1986.
- Galletti, Marina, (a cura di) *Jacqueline Risset. «Une certaine joie». Percorsi di scrittura dal Trecento al Novecento*, Roma, Roma TrE-Press, 2017.
- Galletti, Marina, *L'istante prima della creazione*, introduzione a Jacqueline Risset, *Georges Bataille* (a cura di Marina Galletti e Sara Svolacchia), Roma, Artemide, 2018, pp. 11-15.
- Galletti, Marina, *Georges Bataille o "il dispendio senza riserva"*, postfazione a Jacqueline Risset, *Georges Bataille* (a cura di Marina Galletti e Sara Svolacchia), Roma, Artemide, 2018, pp. 95-103.
- Galletti, Marina, *Alle origini dell'à côté. Nota introduttiva*, in Jacqueline Risset, *L'à côté proustiano*, traduzione e cura di Marina Galletti, Roma, Biblink 2018.
- Gandillot, Thierry, *L'impossible Monsieur Dante. Anatomie d'un coup de foudre*, «Nouvel Observateur», 25-31 mai 1995, p. 21.
- Gandillot, Thierry, *Le Mystere de la panthère parfumée*, «Nouvel Observateur», 25-31 mai 1995.
- Garritano, Daniele, *Segni, resti e ceneri. La passione dell'altrove nella Recherche* in «Studi filosofici» XXXIII, Bibliopolis 2010, pp. 307-311.
- Garrone, Nico, *La nuova vita dell'Ateneo*, «La Repubblica», 12 ottobre 1993.
- Toward a New Poetics. Contemporary Writing in France*, Interviews with an introduction by Serge Gavronsky, University of California press, Berkeley, Los Angeles, London 1994, pp. 135-163.
- Gavronsky, Serge, *Six Contemporary French Women Poets. Theory, Practice and Pleasures*, Southern Illinois University Press Carbondale and Edwardsville 1997, pp. 100-113.
- Gazier, Michèle *L'enfer de Dante*, «Télérama», 31 mai 1995.
- Giorgi, Giorgetto, *La teoria e la difesa della letteratura di Jacqueline Risset*, in *I pensieri dell'istante, scritti per Jacqueline Risset*, Roma, Editori internazionali riuniti, 2012, pp.240-243.
- Giraudon, Liliane, Deluy, Henry, *Poésies en France depuis 1960. 29 Femmes. Une anthologie*, Paris, Stock, 1994, pp. 205-214.
- Giudici, Enzo, *L'anagramme du désir. Essai sur la Délie de Maurice Scève by Jacqueline Risset*, in «Bibliothèque d'humanisme et renaissance» t. 35, n. 3, 1973, pp. 592-595.

Gleize, Jean-Marie, *Pratiques du simple*, in *I pensieri dell'istante, scritti per Jacqueline Risset*, Roma, Editori internazionali riuniti, 2012, pp. 244-248.

Gnoli, Antonio, *Bataille e i suoi compagni di collège*, «La Repubblica», 19 marzo 1991.

Guaraldo, Enrico *Nel fuoco del disordine e dell'eversione*, «Il Tempo», 7 febbraio 1986.

Guaraldo, Enrico *Se l'«Inferno» perde la rima*, «Il Tempo», 25 giugno 1986.

Guarini, Ruggero, *La mia musa è la malinconia. Jacqueline Risset e il metodo critico di Macchia*, «Il Messaggero», 3 ottobre 1991.

Guglielmi, Joseph, *Une nouvelle collection démarre chez Christian Bourgois*, in «France Nouvelle» n. 1965, 8 mai 1978, p. 36.

Hersant, Yves, *Au royaume d'Hypnos*, «Critique», n. 603-604, août-septembre 1997, pp. 651-657.

Hollier, Denis *La distraction universelle*, «Critique», n. 343, décembre 1975, pp. 1285-1290.

Kaufmann, Vincent, *Poétique des groupes littéraires : avant-gardes 1920-1970*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

Kéchichian, Patrick, *Poésie au féminin?*, «Le Monde», 22 février 1992.

Kristeva, Julia, «*En dormant sur un cheval*», in *I pensieri dell'istante, scritti per Jacqueline Risset*, Roma, Editori internazionali riuniti, 2012, pp. 283-285.

Laserra, Anna Maria, *Giovanni Macchia e "il paradosso di Shumann"*, «Micromégas», XIX n. 1-2-3, gennaio-dicembre 1992, pp. 195-197.

Laurenti, Francesco, «*Chi è tu chi è io in questa fiamma*»: *Jacqueline Risset e la creazione poetica tra memoria e traduzione*, «Il confronto letterario», n. 54, 2010, pp. 407-421.

Laurenti, Francesco, «*Il partito preso della traduzione*»: *su alcune versioni italiane da Ponge*, «Italianistica», anno XL, n.1, gennaio-aprile 2011, pp. 183-191.

Laurenti, Francesco, «*O somma luce che tanto ti levi...*»: *la traduzione dantesca come fonte di intertestualità nella poesia e negli scritti teorici di Jacqueline Risset*, in *I pensieri dell'istante, scritti per Jacqueline Risset*, Roma, Editori internazionali riuniti, 2012, pp. 293-299.

Laurenti, Francesco (a cura di), *Tradurre l'Europa. Jacqueline Risset da Tel Quel ai Novissimi a Dante a Machiavelli*, Roma, Artemide, 2017.

Livorni, Ernesto, *Jacqueline Risset, Amor di lontano*, «Yale Italian Poetry», vol.1, n.1, Spring 1997, pp. 132-136.

Longo, Piero, *Con "Amor di lontano" gli antichi trovatori sbarcano nel postmoderno*, «Giornale di Sicilia», 5 novembre 1992.

Lorenzini, Niva *L'istante della reciprocità*, «Alfabeta 2» luglio 2011.

- Lunetta, Mario, *Il critico provocatore*, «l'Unità», 8 novembre 1973.
- Magrelli, Valerio, *Dolce dormire*, «Diario», 12 maggio 1998.
- Magrelli, Valerio, *Ennio maestro dei sogni di Roma*, «Corriere della sera», 19 novembre 2003.
- Malato, Enrico, *Ricordando Cesare Segre e Jacqueline Risset (con Alberto Vàrvaro)*, «Rivista di studi danteschi», anno XIV, fascicolo 2, luglio-dicembre 2014, pp. 225-229.
- Malaprade, Anne, *Risset, Rimbaud: l'amour, de loin*, in *I pensieri dell'istante, scritti per Jacqueline Risset*, Roma, Editori internazionali riuniti, 2012, pp. 309-317.
- Malprade, Anne, *Les instants les éclairs de Jacqueline Risset*, <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1473#section2>
- Mantioni, Paolo, *Jacqueline Risset, Une certaine joie. Essai sur Proust*, «Critica Letteraria», 23 agosto 2011.
- Mauri, Paolo, *Siamo indiscreti parliamo del sonno*, «La Repubblica», 8 dicembre 1997.
- Marmande, Francis, *Jacqueline Risset: l'enfer revisité*, «L'Autre Journal», 10 avril 1986.
- Marmande, Francis, *Mais la peur fut notre premier guide*, «Lignes» n. 45, octobre 2014, p. 194-201.
- Marozzi, Marco, *Ci accoglie Sofri e il '68*, «La Repubblica», 29 agosto 1997.
- Minore, Renato, *Le chiavi del paradiso*, «Il Messaggero», 16 gennaio 1989.
- Minore, Renato, *Aspettando l'estasi, con emozione*, «Il Messaggero», 29 aprile 1993.
- Minore, Renato, *Dante, bambino curioso nella Firenze del Medioevo*, «Il Messaggero», 15 settembre 1995.
- Minore, Renato, *Amare troppo*, in Francesca Pansa (a cura di) *Poesie d'amore. In segreto e in passione*, Roma, Newton Compton, 1999, p. 46-47.
- Moinet, Paul-Henri, *Théorie des éclairs. La découverte de Jacqueline Risset*, «Le Nouvel Économiste», 14 mars 2014, p. 38.
- Moatti, Claudia e Borer, Alain, *La huitième colline de Rome* in *I pensieri dell'istante, scritti per Jacqueline Risset*, Roma, Editori internazionali riuniti, 2012, pp. 23-24.
- Moxley, Jennifer, *The Woman in the Mirror*, in *I pensieri dell'istante, scritti per Jacqueline Risset*, Roma, Editori internazionali riuniti, 2012, pp. 347-348.
- Nancy, Jean-Luc, *Sonate facile*, «Lignes» n. 45, octobre 2014, p. 193.
- Ossola, Carlo, *Così canta l'Ulisse di Francia*, «Il Sole 24 ore», 20 agosto 2006.
- Ossola, Carlo, «*En colombe et lumière*», in *I pensieri dell'istante, scritti per Jacqueline Risset*, Roma, Editori internazionali riuniti, 2012, pp. 363-369.
- P.A., *Due trovatori per il "Libero"*, «La Sicilia», 8 novembre 1992.

- Palieri, Maria Serena, *700 scrittori per una principessa*, «L'Unità» 24 febbraio 2000.
- Pagliarani, Elio, *In punta di Dante. L'«Inferno» tradotto da Jacqueline Risset*, «L'Unità», 5 febbraio 1986.
- Papasogli, Benedetta, *Nel «cuore» della scrittura*, «L'Osservatore Romano», 27 ottobre 1991.
- Perrella, S. *Baudelaire, Proust, Artaud. I punti cardinali di Macchia interpretati dalla Risset*, «L'Indipendente», 14 dicembre 1991.
- Piemontese, F. *L'occhio «infernale» di un maestro nascosto*, «Il Mattino di Napoli», 2 febbraio 1986.
- Piemontese, F. *Il mistero di Dante*, «Il Mattino», 15 ottobre 1995.
- Pireddu, Nicoletta, Recensione a *La rivista Botteghe Oscure e Marguerite Caetani. La corrispondenza con gli autori stranieri, 1958-1960*, «Rivista di Letterature moderne e comparate» v. LXIII (1), 2010, pp. 98-102.
- Pleynet, Marcelin, *À partir de Tel Quel*, in *I pensieri dell'istante, scritti per Jacqueline Risset*, Roma, Editori internazionali riuniti, 2012, pp. 384-388.
- Pleynet, Marcelin, *Libération*, édition Marciana, Paris 2015.
- Prigent, Christian, *Effacer, traduire → poésie*, «TXT», n. 14, 1982, p. 47.
- Prisco, Annella, *La città e il suo doppio "Bella ma dura da vivere"*, 24 novembre 2004.
- Raboni, Giovanni, *L'Inferno diventa francese ma resta un paradiso di poesia*, «Corriere della Sera», 13 settembre 1996.
- Randall, Frederika, *Dante and Botticelli, Modern Again*, «The Wall Street Journal Europe», 22-23 novembre 1996.
- Rey, Jean-Michel, *Scandalo al gioco*, «Il Messaggero», 31 gennaio 1986.
- Rizzi, F.-M. *I sogni del Purgatorio di Jacqueline Risset*, «Cosa freudiana», n. 4, novembre 1983, pp. 1-5.
- Roscioni, Gian Carlo, *Giovanni Macchia detective letterario*, «La Repubblica», 2 novembre 1991.
- Roy, Claude, *Le fleuve noir des langues*, «Le Nouvel Observateur», janvier 1986.
- Rubino, Gianfranco, *La letteratura come intensità*, in *I pensieri dell'istante, scritti per Jacqueline Risset*, Roma, Editori internazionali riuniti, 2012, pp. 418-427.
- Rueff, Martin, *Vitesse de Risset*, «Po&sie» n. 149-150, 2014/3, pp. 14-19.
- Runyon, Randolph, *The Errors of Desire*, «Diacritics», vol. 4, n. 3, Autumn 1974, pp. 9-14.
- Saint Hilare, Henry de, *Dante: un poète dans les luttes du siècle*, «Le Figaro», 3 octobre 1995.

- Samoyault, Tiphaine, *Trois livres sur Proust*, «La Quinzaine littéraire» 16 mars 2010.
- Sansone, Giuseppe Edoardo, *Dante francese e Dante spagnolo. Sulle versioni di J. Risset e A. Crespo*, «Testo a fronte», 3, ottobre 1990, pp.157-176.
- Savigneau, Josyane, *La joueuse*, «Le Monde», Vendredi 7 mars 2014.
- Scarpetta, Guy, *Au commencement était Dante*, «Le Nouvel Observateur», 17 juillet 1982.
- Schefer, Jean-Louis, *Puissances du sommeil*, in *I pensieri dell'istante, scritti per Jacqueline Risset*, Roma, Editori internazionali riuniti, 2012, pp. 466-469.
- Seconds-Bauer, Martine, «L'Enfer» de Dante, «On en parle», janvier 1986.
- Sénécal, Didier, *Dante. Une vie, par Jacqueline Risset*, «Lire», juin 1995.
- Sica, Luciana, *Maestro e seduttore*, «La Repubblica», 14 aprile 2001.
- Simeone, Bernard, *Dante politique*, in «La Quinzaine littéraire», 1^{er} mai 1995.
- Sollers, Philippe, *La pratique formelle d'avant-garde*, «Tel Quel» n. 46, été 1971, pp. 103-104.
- Sollers, Philippe *Sept mille éclats de sensualité*, «Le Nouvel Observateur», juillet 1985.
- Sollers, Philippe, *Dante au paradis*, «Le Monde», 20 avril 1990.
- Sostero, Geneviève Henrot, *Jacqueline Risset, Une certaine joie. Essai sur Proust*, «Studi francesi», 164 (LV/ II), 2011, p. 451.
- Strinati, Marta, *Teatro Ateneo, un ritorno alla grande*, «Paese Sera», 16 ottobre 1993.
- Sullivan, Adele, *Risset, Jacqueline : Petits éléments de physique amoureuse*, in «French Review», vol. 67, n. 6, may 1994, p. 1109.
- Surya, Michel, *Jacqueline Risset ou le poème comme un roman*, in *I pensieri dell'istante, scritti per Jacqueline Risset*, Roma, Editori internazionali riuniti, 2012, pp. 484-486.
- Surya, Michel, *Jacqueline Risset ou le poème comme roman*, «Lignes» n. 45, octobre 2014, pp. 188-192.
- Surya, Michel, *Jacqueline Risset et «Lignes»*, «Lignes» n. 45, octobre 2014, pp.185-187.
- Tattini, M. C., *Il fascino moderno dell'Oltretomba*, «Paese sera», 25 giugno 1986.
- Toni, Sandro, *Dante et le Dante de Jacqueline Risset*, «La traduction. Revue d'esthétique», n.12, 1986, pp. 183-184.
- Trevi, Emanuele, *Proust il metonimico*, «Il Manifesto», 5 febbraio 2011.
- Trevi, Emanuele, *Uno stile sovversivo. La metonimia in Proust*, in *I pensieri dell'istante, scritti per Jacqueline Risset*, Editori internazionali riuniti, Roma, 2012, pp. 522-523.
- Trevi, Emanuele, *Jacqueline Risset, la ribellione attraverso l'istante*, «Il Manifesto», 28 settembre 2014.
- Vaquin, Agnès, *L'amour d'absence*, «La Quinzaine littéraire», 1^{er} juillet 1988.

- Vaquin, Agnès, *Jacqueline Risset tout entière*, «La Quinzaine littéraire», 16 septembre 1997.
- Verheggen, Jean-Pierre, *Rissetto al dante*, speciale «TXT», n. 14, 1982, pp. 58-59.
- Vitoux, Frédéric, *Une rencontre au sommet. Dante-Botticelli!*, «Le Nouvel Observateur», 12 décembre 1996.
- Vitani, François, *Embarquement pour Risset* in *I pensieri dell'istante, scritti per Jacqueline Risset*, Roma, Editori internazionali riuniti, 2012, pp. 25-26.
- Waysbord, Hélène, *Le présent du passé. Portrait de l'artiste en passe-muraille*, in *I pensieri dell'istante, scritti per Jacqueline Risset*, Roma, Editori internazionali riuniti, 2012, pp. 536-539.
- Zanzotto, Andrea, *L'Italia del povero Dante che squallido nido di vipere*, «Corriere della Sera», 7 gennaio 1996.

Intorno a Tel Quel

Volumi pubblicati dei membri di Tel Quel

- Faye, Jean-Pierre, *Commencement d'une figure en mouvement*, Paris, Stock, 1980.
- Hallier, Jean-Edern, *La Cause des peuples*, Paris, Seuil, 1972.
- Huguenin, Jean-René, *Journal*, Paris, Seuil, 1964.
- Huguenin, Jean-René, *Le Feu à sa vie*, Textes et correspondance inédits présentés par Michka Assayas, Paris, Seuil, 1987.
- Kristeva, Julia, *Semeiotikê. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- Kristeva, Julia, *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977.
- Kristeva, Julia, *Des Chinoises*, Paris, Éditions des femmes, 1974.
- Kristeva, Julia, *Les Samouraïs*, Paris, Fayard, 1990.
- Kristeva, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- Pleynet, Marcelin, *Comme*, Paris, Seuil, 1965.
- Pleynet, Marcelin, *Le Voyage en Chine*, Paris, P.O.L., 1980.
- Pleynet, Marcelin, *Le plus court chemin : de "Tel quel" à "L'infini"*, Paris, Gallimard, 1997.
- Ponge, Francis, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard, 1967.
- Ricardou, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967.
- Sollers, Philippe, *Une curieuse solitude*, Paris, Seuil, 1958.
- Sollers, Philippe, *Le Parc*, Paris, Seuil, 1961.

Sollers, Philippe, *Drame*, Paris, Seuil, 1965.
 Sollers, Philippe, *Nombres*, Paris, Seuil, 1966.
 Sollers, Philippe, *Logiques*, Paris, Seuil, 1968.
 Sollers, Philippe, *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968.
 Sollers, Philippe, *Sur le matérialisme*, Paris, Seuil, 1974.
 Sollers, Philippe, *Paradis*, Paris, Seuil, 1981.
 Sollers, Philippe, *Vision à New York*, Paris, Gallimard, 1984.
 Sollers, Philippe, *Un vrai roman. Mémoires*, Paris, Plon, 2007.
 Sollers Philippe, *Lettres à Dominique Rolin 1958-1980*, Paris, Gallimard, 2017.
 Thibaudeau, Jean, *Mes années « Tel quel » : mémoire*, Paris, Éd. Écriture, 1994.

Articoli in rivista pubblicati dai membri di Tel Quel

Goux, Jean-Joseph, *Numismatiques I*, «Tel Quel» n. 35, automne 1968, pp. 64-89.
 Goux, Jean-Joseph, *Numismatiques II*, «Tel Quel» n. 36, hiver 1969, pp. 54,75.
 Houdebine, Jean-Louis, *L'impasse du langage dans le marxisme*, «Tel Quel» n. 67, automne 1976.
 Kristeva, Julia, *Pour une sémiologie des paragrammes*, «Tel Quel» n. 29, printemps 1967, pp. 53-75.
 Kristeva, Julia, *Les Chinoises à contre-courant*, «Tel Quel» n. 59, automne 1974, pp. 26-29.
 Kristeva, Julia, *Mémoire*, in «L'Infini» n. 1, 1983, pp. 39-54.
 Pleynet, Marcelin, *Poésie 61*, «Tel Quel» n. 8, hiver 1962.
 Pleynet, Marcelin, *Les problèmes de l'avant-garde*, «Tel Quel» n. 25, printemps 1966, pp. 77-86.
 Pleynet, Marcelin, *Pourquoi la Chine populaire*, «Tel Quel» n. 59, automne 1974, pp. 30-39.
 Pleynet, Marcelin, *Le peinture par l'oreille*, «Tel Quel» n. 67, automne 1976.
 Pleynet, Marcelin, *Un trouble de mémoire à propos de l'histoire de Tel Quel*, «L'Infini» n. 49/50, printemps 1995, pp. 55-56.
 Ricardou, Jean, *Nouveau Roman : Un entretien de Jean Thibaudeau avec Jean Ricardou*, «La Nouvelle Critique» n. 60, janvier 1973, pp. 62-70.
 Sollers, Philippe, *Le Défi*, «Écrire» n. 3, 1957.
 Sollers, Philippe, *Requiem*, «Tel Quel» n. 1, printemps 1960, pp. 34-38.

Sollers, Philippe, *Sept propositions sur Alain Robbe-Grillet*, «Tel Quel» n. 2, été 1960, pp. 49-53.

Sollers, Philippe, *Introduction aux lieux d'aisance*, «Tel Quel» n. 2, été 1960, pp. 80-88.

Sollers, Philippe, *Pour un nouveau roman*, «Tel Quel» n. 18, été 1964, pp. 93-94.

Sollers, Philippe, *Littérature et totalité*, in «Tel Quel» n. 26, été 1966, pp. 81-85.

Sollers, Philippe, *Le toit. Essai de lecture systématique*, «Tel Quel» n. 29, printemps 1967, pp. 25-46.

Sollers, Philippe, *Réponses*, in «Tel Quel» n. 43, automne 1970, pp. 71-76.

Sollers, Philippe, *Sur la contradiction*, «Tel Quel» n. 45, printemps 1971, pp. 3-22.

Sollers, Philippe, *La pratique formelle d'avant-garde*, «Tel Quel» n. 46, été 1971, pp. 103-104.

Sollers, Philippe, *Critiques*, «Tel Quel» n. 46, été 1971, pp. 125-137.

Sollers, Philippe, *À propos de la dialectique*, «Tel Quel» n. 57, printemps 1974, pp. 138-143.

Sollers, Philippe, *Quelques thèses*, «Tel Quel» n. 59, automne 1974, pp. 10-11.

Sollers, Philippe, *La Chine sans Confucius*, «Tel Quel» n. 59, automne 1974, pp. 12-14.

Sollers, Philippe, *Mao contre Confucius*, «Tel Quel» n. 59, automne 1974, pp. 15-18.

Sollers, Philippe, *Pourquoi j'ai été chinois*, «Tel Quel» n. 88, été 1981, pp. 11-30.

Sollers, Philippe, Ponge, Francis, *Correspondance*, «L'Infini» n. 49/50, printemps 1995, pp. 32-51. Tel Quel, *Enquête sur la critique*, «Tel Quel» n. 14, été 1964, pp. 68-91.

Tel Quel, *Positions du mouvement de Juin '71*, «Tel Quel» n. 47, automne 1971, pp. 117-134.

Tel Quel, *Editorial. À propos de La Chine sans utopie*, «Tel Quel» n. 59, automne 1974, p. 7.

Tel Quel, *À propos du maoïsme*, «Tel Quel» n. 68, hiver 1976, p. 104.

Letteratura critica intorno a Tel Quel

Opere in volume

Enquête sur les revues littéraires /poésie, Paris, Jean-Michel Place, 1979.

Enquête auprès de 250 revues littéraires, Paris, Jean-Michel Place, 1983.

Althusser, Louis, *Pour Marx*, Paris, Editions La Découverte, 1965.

- Althusser, Louis, *Lénine et la philosophie*, Paris, Maspero, 1968.
- Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
- Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- Barthes, Roland, *Sollers écrivain*, Paris, Seuil, 1979.
- Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.
- Barthes, Roland, *Essais critiques IV. Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- Charvet Monique, Krumm Ermanno, *Tel Quel. Un'avanguardia per il materialismo*, Bari, Dedalo Libri, 1974.
- Combes, Patrick, *La Littérature et le mouvement de Mai 68*, Paris, Seghers, 1984.
- Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.
- Derrida, Jacques, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, 1967.
- Derrida, Jacques, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972.
- Dosse, François, *Histoire du structuralisme*, Paris, La Découverte, 1991.
- Ffrench, Patrick, Forest Philippe (sous la direction de), *De Tel Quel à l'Infini : l'avant-garde et après ? Colloques de Londres et de Paris mars 1995*, Nantes, Pleins Feux, 2000.
- Ffrench, Patrick, *The Time of Theory*, Oxford University Press, 1995.
- Ffrench, Patrick, *The Tel Quel Reader*, London-New York, Routledge, 1998.
- Forest, Philippe, *Histoire de Tel quel. 1960-1982*, Paris, Seuil, 1995.
- Forest, Philippe, *De Tel Quel à l'Infini. Nouveaux essais*, Nantes, Cécile Default, 2005.
- Gleize, Jean-Marie, *Francis Ponge*, Paris, Seuil, 1988.
- Gleize, Jean-Marie, *À noir. Poésie et littéralité*, Paris, Seuil, 1992.
- Hollender Paul, *Political Pilgrims*, New York, Oxford University Press, 1981.
- Judt, Tony, *Past imperfect : French Intellectuals, 1945-1956*, Berkley and Los Angeles, University of California Press, 1992.
- Kauppi, Nilo, *Tel Quel : la constitution sociale d'une avant-garde*, Helsinki, Finnish Society of Letters, 1990.
- Lacan, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
- Lacan, Jacques, *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001.
- Macciocchi, Maria Antonietta, *Dalla Cina. Dopo la rivoluzione culturale*, Milano, Feltrinelli, 1971.
- Macciocchi Maria Antonietta, *Polemiche sulla Cina*, Milano, Feltrinelli, 1972.
- Marx-Scouras, Danielle, *The cultural politics of Tel Quel*, Panama, Pennsylvania State University Press, 1996.
- Ristat, Jean, *Qui sont les contemporains*, Paris, Gallimard, 1975.

Roudinesco, Élisabeth, Jacques Lacan, *Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, Paris, Fayard, 1993.

Roudinesco, Élisabeth, *Histoire de la psychanalyse en France*, Paris, Seuil, 1986.

Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1996 [1961].

Roy, Claude, *Sur la Chine*, Paris, Gallimard, 1979.

Starobinski, Jean, *Les Mots sous les mots. Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.

Todorov, Tzvetan, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965.

Van der Poel, Ieme, *Une révolution de la pensée : maoïsme et féminisme à travers Tel Quel*, Les Temps modernes et Esprit, Amsterdam, Rodopi, 1992.

Verdès-Leroux, Jeannine, *Le réveil des somnambules. Le parti communiste, les intellectuels et la culture (1956-1985)*, Paris, Fayard/Éditions de Minuit, 1987.

Articoli in rivista

Bann, Stephen, *The career of The Quel: Tel Quel becomes l'Infini*, «Comparative Criticism» n. 6, 1984, pp. 327-339.

Barthes, Roland, *Littérature et signification*, «Tel Quel» n. 16, hiver 1964.

Barthes, Roland, *Critique et autocritique*, «Les Nouvelles littéraires», 5 mars 1970, pp. 1-11.

Barthes, Roland, *Réponses*, in «Tel Quel» n. 47, automne 1971, pp. 89-107.

Barthes, Roland, *L'aventure sémiologique*, «Le Monde», 7 juin 1974, p. 28.

Barthes, Roland, *Entretien avec Roland Barthes*, «Les Lettres françaises» n. 1335, 20-26 mai 1970, pp. 3-9.

Barthes, Roland, *Alors, la Chine*, «Le Monde», 24 mai 1974.

Baudard, Marie-France, *Sollers contre de Roux*, «Le Magazine littéraire», février 1967, pp. 38-40.

Brochier, Jean-Jacques, *Tel Quel, du nouveau roman à la révolution culturelle*, «Le Magazine littéraire» n. 65, 1972, pp. 8-22.

Buleu, François-Robert, *Tel Quel à l'amphi*, «Le Monde», 5 juillet 1973.

Buse, Peter, *Tel Quel in Manhattan: America and the French avant-garde, 1960-82*, «Nottingham French Studies», 44 (3), pp. 69-82.

Caws, Mary Ann, *Tel Quel. Text and revolution*, «Diacritics», Spring 1973, pp. 2-9.

Chiss, Jean-Louis, *Julia Kristeva et le rôle des intellectuels*, «La Nouvelle Critique » n. 107, octobre 1977, pp. 63-64.

Condé, Michel, *Tel Quel et la littérature*, «Littérature» n. 44, 1981, pp. 21-32.

Costa, Bernard da, *Tel Quel ou comment réussir dans les lettres*, «Réalités», VII, 1965, pp. 82-84.

Deluy, Henri, *Questions sur l'idéologie 'révolutionnariste' de et dans la littérature*, «La Nouvelle Critique», n. 29 bis, 1970, pp. 46-60.

Droit, Roger-Pol, *Sollers, philosophe et traducteur de Mao*, «Le Monde», 1^{er} février 1974, p. 18.

Elsberg, Ia, *Les amusettes des théoriciens de Tel Quel*, «Action Poétique», n. 41-42, 1969, pp. 138-143.

Forest, Philippe, *Défense de Tel Quel: l'éternel réflexe de réduction*, in «L'Infini» n. 39, automne 1992.

Hourmant, François, *Tel quel et ses volte-face politiques (1968-1978)*, in «Vingtième Siècle», n. 51, juillet-septembre 1996, pp. 112-128.

Hughes, Alex, *Bodily Encounters with China: On Tour with Tel Quel*, in «Modern & Contemporary France» Vol. 14, n. 1, February 2006, pp. 49-62.

Jakobson, Roman, *Du réalisme artistique*, «Tel Quel» n. 24 hiver 1966.

Jean, Raymond, *Linguistique et littérature*, «Le Monde des Livres», 27 avril 1968.

Juin, Hubert, *L'étonnante aventure de la revue Tel Quel*, «Le Monde», 30 janvier 1981.

Lemire Christian, Renault Olivier, *Défense de Tel Quel : la littérature hors de prix. À propos d'une parodie d'analyse* in «L'Infini» n. 39, automne 1992.

Pingaud, Bernard, *Où va Tel Quel*, «La Quinzaine Littéraire» n. 42, 1^{er}-15 janvier 1968, pp. 8-9.

Prigent, Christian, *Question d'oreil*, in «Revue des sciences humaines», tome LIX, n. 188, Octobre-Décembre 1982, p. 139.

Robitaille, Louis-Bertrand, *Tel Quel, ou comment peut-on être Chinois*, «La Presse», 5 avril 1975.

Rossi, Aldo, *La ragione letteraria delle ultime leve francesi, Tel Quel*, «Paragone» n. 132, décembre 1960, pp. 125-136.

Savigneau, Josyane, *L'héritage intellectuel de Mai 68*, «Le Monde», 27 juillet 2010.

Sobel, Richard, *Idéologie, Sujet et subjectivité en théorie marxiste: Marx et Althusser*, «Vrin. Revue de Philosophie économique», 2013/2 vol. 14, pp. 151-192.

Vigorelli, Giancarlo, *Il 'Telquellismo' francese* «L'Europa letteraria 1», n. 3, giugno 1960, pp. 125-127.

Wahl, François, *La Chine sans utopie*, «Le Monde» 15-19 juin 1974.

Xu, Kefei, *Le maoïsme de Tel Quel autour de Mai 68*, «Transtext(e)s Transcultures», n. 6, 2011.

Su Dante in Francia¹¹⁷⁶

Edizioni italiane di riferimento

Alighieri, Dante, *Opere di Dante Alighieri*, a cura di Fredi Chiappelli, Milano, Mursia, 1968.

Alighieri, Dante, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967.

Alighieri, Dante, *La Divina Commedia. L'Inferno*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1955.

Alighieri, Dante, *La Divina Commedia. Il Purgatorio*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1956.

Alighieri, Dante, *La Divina Commedia. Il Paradiso*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1957.

Traduzioni

Alighieri, Dante, *L'Enfer mis en vieux langage françois et en vers*, accompagné du texte italien et contenant des notes et un glossaire, par Emile Littré, Paris, Hachette, 1879.

Alighieri Dante, *L'Enfer*, précédé d'une introduction sur la vie, les doctrines et les œuvres de Dante par Félicité Lammenais, Paris, Paulin et le Chevalier, 1855.

Alighieri, Dante, *La Divine Comédie*, traduction par Alexandre Masseron, Paris, Albin Michel, 1995 [1947-1949].

Alighieri, Dante, *Œuvres complètes*, édition et traduction par André Pézard, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1965.

¹¹⁷⁶ Questa sezione della bibliografia non si vuole affatto esaustiva degli studi su Dante ma intende solamente mettere in luce quelli che hanno maggiormente influenzato la traiettoria di Jacqueline Risset.

Alighieri, Dante, *Œuvres complètes*, traduction nouvelle revue et corrigée, avec un index des noms de personnes et de personnages, sous la direction de Christian Bec; traductions de Christian Bec, Roberto Barbone, François Livi, Marc Scialom et Antonio Stäuble; notes et index de Christian Bec, Paris, Librairie générale française, 1996.

Alighieri, Dante, *La Comédie*, traduction par Jean-Charles Vegliante, Paris, Gallimard, 2012 [1996, 1999, 2007].

Alighieri, Dante, *L'Enfer*, traduction de William Cliff, Bruxelles, Éditions du Hazard, 2013.

Alighieri, Dante, *La Divine Comédie. L'Enfer*, traduction par Danièle Robert, Arles, Actes Sud 2016.

Alighieri, Dante, *La Divine Comédie. Le Purgatoire*, traduction par Danièle Robert, Arles, Actes Sud 2018.

Alighieri, Dante, *La Divine Comédie*, nouvelle traduction de René de Ceccatty, Paris, Points, 2017.

Bibliografia critica in volume

Aroux, Eugène, *Dante hérétique, révolutionnaire et socialiste. Révélation d'un catholique sur le moyen âge*, Paris, Jules Renouard et Cie, 1854.

Barbey d'Aurevilly, Jules *Les Œuvres et les hommes III : Les Poètes*. Paris, Amyot, 1862.

Barrès, Maurice, *Dante, Pascal et Renan*, Paris, Plon, 1923.

Batard, Yvonne, *Dante, Minerve et Apollon, les images de la Divine Comédie*, Paris, Les belles lettres, 1952.

Batard, Yvonne, *Les dessins de Sandro Botticelli pour la Divine Comédie*, Paris, Perrin, 1952.

Berenson, Bernard, *I disegni dei pittori fiorentini*, Milano, Electa, 1961.

Bonnefoy, Yves, *Le Dante de Lamennais*, in Dante Alighieri, *L'Enfer*, traduit de l'italien par Félicité de Lamennais, Paris, Payot & Rivages, 2013, pp. 7-12.

Bonnefoy, Yves, *Dante et les mots*, in *L'Autre langue à portée de voix*, Paris, Seuil, 2013, pp. 151-172.

Borges, Jorge Luis, *Siete noches*, Fondo de Cultura Económica Argentina, 1980.

Borges, Jorge Luis, *Nueve ensayos dantescos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.

Borges, Jorge Luis, *Neuf essais sur Dante*, par Françoise Rosset. Préface d'Hector Bianciotti, Paris, Gallimard, 1987.

Borges, Jorge Luis, *Nove saggi danteschi*, traduzione di Gert Schiff. Prefazione di Giorgio Petrocchi, Milano, Franco Maria Ricci, 1985.

Borges, Jorge Luis, *El Aleph*, Buenos Aires, Casa Losada, 1949. Traduzione italiana di Francesco Tentori Montalto, Milano, Feltrinelli, 2010.

Brignoli, Laura, *Le traduzioni settecentesche di Dante in francese. L'esempio di Rivarol*, in Fabio Scotto e Gabriella Catalano (a cura di), *La nascita del concetto moderno di traduzione*, Roma, Armando, 2001, pp. 228-242.

Chateaubriand, François René de, *Génie du christianisme*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1978.

Claudiel, Paul, *Ode jubilaire pour le 600^e anniversaire de la mort de Dante*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard «Bibliothèque de la Pléiade» 1957.

Claudiel, Paul, *Mémoires improvisées*, Paris, Gallimard, 1969 [1955].

Counson, Albert, *Dante en France*, Paris, Fontemoing, 1906.

De Rougemont, Denis, *L'Amour et l'occident*, Paris, Plon, 2006 [1956].

Delécluze, Étienne-Jean, *Dante Alighieri ou la poésie amoureuse*, Paris, Adolphe Delahays, 1854.

Diderot, Denis, *Jacques le fataliste et son Maître*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1946.

Dragonetti, Roger, *Aux frontières du langage poétique; études sur Dante, Mallarmé, Valéry*, Gand, Romanica Gandensia, 1961.

Dragonetti, Roger, *Le Mirage des sources : l'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987.

Dragonetti, Roger, *Dante, la langue et le poème*, Paris, Belin, 2006.

Durante Erica, *Dante au miroir de Valéry et de Borges*, Paris, Champion, 2008.

Farinelli, Arturo, *Dante e la Francia dall'età media al secolo di Voltaire*, Milano, Hoepli, 1908.

Farinelli, Arturo, *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1922.

Fauriel, Claude, *Dante et les origines de la langue et de la littérature italiennes*, Paris, Auguste Durand, 1854.

Ferrarini, Marisa, *Dante, Rivarol o Moutonnet*, in in Fabio Scotto e Gabriella Catalano (a cura di), *La nascita del concetto moderno di traduzione*, Roma, Armando, 2001, pp. 214-228.

Ferrini, Jean-Pierre, *Lectures de Dante. Un doux style nouveau*, Paris, Hermann 2006.

Flaubert, Gustave, *Lettre à Louise Colet, 8-9 mai 1852*, in *Correspondance*, Paris, Conard, 1926, t. II, pp. 406-411.

Fraenkel, Margaret, *Le Code dantesque dans l'œuvre de Rimbaud*, Paris, Nizet, 1975.

Gillet, Louis, *Dante*, Paris, Flammarion, 1941.

Gilson, Étienne, *Dante et la philosophie*, Paris, Les belles lettres, 1952 [1939].

Guenon, René, *L'Esotérisme de Dante*, Paris, Gallimard, 2015 [1925].

Guglielminetti, Marziano, «*Il faut être voyant*» (*Nota su due Inferni*), «Lecture classensi», 19, 1990, pp. 9-14.

Hauvette, Henri, *Introduction à l'étude de la Divine Comédie*, Paris, Hachette, 1911.

Hauvette, Henri, *Études sur la Divine Comédie*, Paris, Honoré de Champion, 1922.

Hugo, Victor, *Préface de Cromwell*, in *Théâtre complet*, tome I, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1964.

Hugo, Victor, *Après une lecture de Dante*, in *Les Voix intérieures, Œuvres poétiques*, t. I, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1964.

Hugo, Victor, *Écrit sur un exemplaire de la «Divina Commedia»*, in *Les Contemplations, Œuvres poétiques*, t. II, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1967.

Jabès, Edmond, *L'Enfer de Dante*, Saint-Clement-de-Rivière, Fata Moragana, 1992.

Lafont, Robert, *Les Cathares en Occitanie*, Paris, Fayard, 1982.

Lafont, Robert, *Le Chevalier et son désir*, Paris, Éditions Kimé, 1992.

Lamartine, Alphonse de, *Cours familier de littérature: un entretien par mois*, (III), «XVIIe entretien. Dante», Paris, chez l'auteur, 1857.

Levillain, Henriette (sous la direction de), *Dante et ses lecteurs*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001.

Lugli, Vittorio, *Dante e Balzac con altri italiani e francesi*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1952.

Mandel'stam Osip Émil'evič, *Разговор о Данте*, Moscow, Iskusstva, 1967. *Entretien sur Dante* (traduction française par Louis Martinez), Lausanne, Editions l'Age d'homme, 1977.

Mandonnet, Pierre, *Dante le Théologien. Introduction à l'intelligence de la vie, des œuvres et de l'art de Dante Alighieri*, Paris, Desclée De Brouwer, 1935.

Masseron, Alexandre, *Pour comprendre la Divine Comédie*, Paris, Desclée de Brower, 1939.

Maurras, Charles, *Le Conseil de Dante*, Paris, Nouvelle librairie nationale, 1920.

Maurras, Charles, *Dante et Mistral*, in *Poésie et vérité*, Grenoble, H. Lardanchet, 1944.

Michel, Alain, *Théologiens et mystiques au Moyen Age*, Paris, Gallimard, 1997.

- Mignon, Maurice (sous la direction de), *Mélanges sur Dante publiés à l'occasion du sixième centenaire de la mort du poète*, Roma, La Nouvelle Revue d'Italie, 1931.
- Millet-Gérard, Dominique, *Claudél poète-théologien: la référence dantesque*, in Dominique Millet-Gérard (sous la direction de), *La prose transfigurée: vingt études en hommage à Paul Claudél pour le cinquantième de sa mort*, Paris, PUPS, 2005.
- Morel, Camille, *Les plus anciennes traductions françaises de la Divine Comédie*, Paris, Librairie Universitaire H. Welter, 1897.
- Navarre, Marguerite de, *Les Prisons*, texte édité par Simone Glasson, Genève, Droz, 1978.
- Ozanam, Frédéric, *Dante et la philosophie catholique au treizième siècle*, Paris, Perisse Frère, 1839.
- Perse, Saint-John, *Pour Dante*, Paris, Gallimard, 1965.
- Pézarid, André, *Dante sous la pluie de feu*, Paris, Jules Vrin, 1950.
- Pinchard, Bruno, *Le Bûcher de Béatrice, essai sur Dante*, Paris, Aubier, 1996.
- Pinchard, Bruno, Trottmann Christian, *Pour Dante. Dante et l'apocalypse. Lectures humanistes de Dante*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- Pisan, Christine de, *Le Chemin de long étude*, texte édité par Andrea Tarnowski, Paris, Librairie générale française, 2000.
- Pitwood, Michael, *Dante and the French Romantics*, Genève, Librairie Droz, 1985.
- Renaudet, Augustin, *Dante humaniste*, Paris, Les belles lettres, 1952.
- Robert, Danièle, *L'entrelacs musaïque* in *La Divine Comédie. L'Enfer*, traduction par Danièle Robert, Arles, Actes Sud 2016.
- Safieddine, Mona, *Nerval dans le sillage de Dante. De la Vita Nuova à Aurélia*, Paris, Cariscript, 1994.
- Sainte-Beuve, Charles Augustin de, *La Divine Comédie de Dante traduite par M. Mesnard*, in *Causeries du lundi* t. XI, Paris, Garnier, 1929.
- Sanguineti Edoardo, *Il realismo di Dante*, Firenze, Sansoni, 1966.
- Scialom, Marc, *Dante, Baromètre des passions françaises*, in Stéphane Michaud (sous la direction de), *L'Édification. Morales et cultures au XIXe siècle*, Paris, Créaphis, 1993.
- Sollers, Philippe, *Le Cœur absolu*, Paris, Gallimard, 1987.
- Sollers, Philippe, *Le Secret*, Paris, Gallimard, 1993.
- Sollers, Philippe, *La Divine Comédie*, Paris, Gallimard, 2002.
- Sollers, Philippe, *Vers le Paradis. Dante au Collège des Bernardins*, Paris, Desclée de Brouwer, 2010.
- Stern, Daniel, *Dante et Goethe: dialogues*, Paris, Didier, 1866.

Suarès, André, *Portraits et Préférences. De Benjamin Constant à Arthur Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1991.

Vallone, Aldo, *La traduzione francese di Pézard*, in *Ricerche dantesche*, Lecce, Milella, 1967, pp. 282-295.

Voltaire, *Lettre au R. P. Bettinelli, mars 1761*, in *Oeuvres complètes de Voltaire. Correspondance générale*, vol. XLI, Paris, Garnier, 1887 [1761], pp. 250-252.

Voltaire, *Le Dante* in *Dictionnaire Philosophique*, vol. XVIII, Paris, Garnier, 1878 [1764], pp. 312-315.

Articoli in rivista

Bec, Christian, «*Le Dante*» en langue française au XXe siècle. *Essai de synthèse*, «Lecture classensi» n. 19, 1990, pp. 105-116.

Blavier-Paquot, Simone, *Godefroid Kurth, héraut de Dante en Belgique*, in «Revue belge de philologie et d'histoire», tome 45, fasc. 3, 1967, pp. 843-854.

Borges, Jorge Luis, *Divine Comédie*, trad. Françoise Rosset, «L'Infini» n. 3, été 1983, pp. 33-45.

Boucheron, Patrick, *Le poète, la cité et l'exil*, «L'Histoire», vol. 332, n. 6, 2008, pp. 44-55.

Cecchetti, Dario, *Dante e il Rinascimento francese*, «Lecture classensi» n. 19, 1990, pp. 35-64.

Claudiel, Paul, *Introduction à un poème sur Dante*, «Le correspondant», 10 septembre 1921.

Corradini, Claudia, *Lecturae Dantis di John Ruskin*, in «Studi danteschi» vol. 57 (1955), pp. 271-302

Counson, Albert, *Le Réveil de Dante*, «Revue de Littérature comparée», juillet-sept. 1921.

De Ceccatty, René, *Dante, promenade avec l'amour et les morts*, «Le Monde», 4 juillet 2008.

De Ceccatty, René, «*Il faut oser donner son propre ton sans faire écran*» [entretien avec Nicolas Dutent], «L'Humanité», 28 septembre 2017.

Di Girolamo, Costanzo, *Recensioni: Dante scrittore*, «Belfagor» vol. 40, n. 3, 31 maggio 1985, pp. 363-366.

Dragonetti, Roger, *André Pezard traduttore di Dante*, «Lecture classensi» n. 19, 1990, pp. 77-86.

Durante, Erica, *La « poétique conjecturale » de Dante selon Borges*, «Revue de littérature comparée» n. 320, 2006/4, pp. 447-457.

Gardes, Joëlle, *Ô qui dira les torts de la rime...*, in «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri» n. XIII (2016), pp. 47-54.

Geertruijden Martine van, *Le traduzioni francesi della "Commedia" nel Novecento*, «Critica del testo», XIV (2011), pp. 203-225.

Hunkeler, Thomas, *Dante à Lyon: des «rime petrose» aux «durs épigrammes»*, «Italique» XI, 2008, pp. 9-27.

Kechichian, Patrick, *Dans la lumière de Dante*, «Le Monde», 13 octobre 2000.

Lange, Maurice, *Victor Hugo et les sources de la «Vision de Dante»*, in «Revue d'Histoire littéraire de la France», n. 4, 1918, pp. 532-561.

Levillain, Henriette, *Dante: une poétique pour le XXe siècle*, «Revue de littérature comparée» 2003/4, n. 308, pp. 391-402.

Mentré, Marc, *René de Ceccatty : retrouver la légèreté de la poésie de Dante*, www.ladivinecomedie.com

Mengaldo, Pier Vincenzo, *Dante e Petrarca nella letteratura italiana*, «Semicerchio» n. XXXVI, 2007, «Rewriting Dante», pp. 14-18.

Mollier, Pierre, «*Il a inventé une langue*», «L'Histoire», vol. 332, n. 6, 2008, pp. 60-63.

B. Nardi, *L'averroismo del "primo amico" di Dante*, «Studi danteschi» vol. XXV, 1940, pp. 66-70.

Ossola, Carlo, «*La Comédie*»: *Dante al ritmo del XXI secolo*, «Il Sole 24 ore», 9 gennaio 2018.

Perrus, Claude, *Tra rifiuto e memoria: Dante nella Francia moderna e contemporanea*, «Lecture classensi» n. 39, 2011, pp. 33-46.

Petroni, Liano, *Presenza di Dante in Francia: ancora su una recente traduzione della Commedia*, in «Lecture classensi» n. 9-10, 1982, pp. 262-275.

Petroni, Liano, *Tradurre: pratica e teoria. Un esempio francese concernente la 'Divina Commedia*, «Francofonia», n. 24, 1993, pp. 3-23.

Prete, Antonio, *Note de lecture. Dante Alighieri, "Enfer", traduction de Danièle Robert*, <http://poezibao.typepad.com/poezibao/2016/06/note-de-lecture-dante-alighieri-enfer-traduction-dani%C3%A8le-robert-par-antonio-prete.html>

Robert, Danièle, *Pour une nouvelle traduction de la Divine Comédie*, «Europe» n. 1033, mai 2015, pp. 270-271.

Robert, Danièle, *Traduire l'Enfer de Dante. Écrire là où le soleil se tait*, «Études», vol. avril, n. 4, 2017, pp. 79-90.

Robert, Danièle, *On dévore un Enfer neuf*, [entretien avec Liliane Giraudon], <http://poezibao.typepad.com/poezibao/2016/05/entretien-avec-dani%C3%A8le-robert-par-liliane-giraudon.html>

Rigolot, Carol *Victor Hugo Et Saint-John Perse: Pour Dante*, "The French Review", vol. 57, no. 6, 1984, pp. 794–801.

Rubino, Gianfranco, *Dante nel Novecento letterario francese*, «Critica del testo», XIV (2011), pp. 177-202.

Sanguineti Edoardo, *Dante Inf. VIII*, «Il Verri» n. 14, 1964, (trad. française de J. Thibaudeau, *Dante Inf. VII*, «Tel Quel» n. 23, automne 1965, pp. 34-51).

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, *Über Dante in philosophischer Beziehung*, «Kritisches Journal der Philosophie» Zweiten Bandes drittes Stück, 1803, pp. 35–50. Traduit de l'allemand par Jacques Legrand, *Dante dans la perspective philosophique*, «Tel Quel» n. 23, automne 1965, pp. 2-11.

Scialom, Marc, *Répertoire chronologique et raisonné des traductions françaises de la «Divine Comédie»*, «Lingua e letteratura», VII, 1986, pp. 121-124.

Scialom, Marc, *Pour une typologie des divines Comédies en français*, «Revue des Etudes Italiennes» n. XXXIII, 1987, pp. 19-31.

Scialom, Marc, *La traduction de la Divine Comédie, baromètre de sa réception en France ?*, «Revue de littérature comparée» vol. 63, n. 2, avril-juin 1989, pp. 197-207.

Sollers, Philippe, *Dante et la traversée de l'écriture*, «Tel Quel» n. 23, automne 1965, pp. 12-32.

Sozzi, Lionello, *Dante e Hugo*, in «Lecture classensi», n. 14, 1985, pp. 45-61.

Sozzi, Lionello, *Dante in Francia dai Romantici a Baudelaire*, «Lecture classensi», 19, 1990, pp. 23-34.

Stambler, Bernanrd, *Trois rêves*, traduit de l'anglais par Denis Roche, «Tel Quel» n. 23, automne 1965, pp. 52-68.

Terracini, Lore, *Borges e Dante*, «Lecture classensi» n. 14, 1985, pp. 121-136.

Trincherò, Cristina, *La prima traduzione francese della "Vita Nuova" nell'opera dell'italianista Étienne-Jean Delécluze*, in «Studi Francesi», 176 (LIX, II), 2015, pp. 302-318.

Van Horne, John, *Review: Dante in Spagna-Francia-Inghilterra-Germania by Arturo Farinelli*, «The Journal of English and Germanic Philology», Vol. 21, n. 2, April, 1922, pp. 357-361.

Vegliante, Jean-Charles, *Notes pour une nouvelle traduction de La Comédie de Dante*, «Po&sie» n. 76, 1996, pp. 120-126.

Vegliante Jean-Charles, *Perception française de l'Italie et traduction de l'italien : histoire d'un malentendu*, «Romantisme», n. 106. 1999, pp. 69-81.

Vegliante, Jean-Charles, *Quelques traces d'un Dante français*, «Chroniques Italiennes», XXII, série web (2012), 1 [<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr>].

Vegliante, Jean-Charles, *Ridire la «Commedia» in francese oggi*, «Dante» n. 2, 2005, pp. 59-79.

Vegliante, Jean-Charles, *Quel Dante en français aujourd'hui? Pour une philologie des traductions*, «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», X (2013), pp. 79-87.

Vegliante, Jean-Charles, *Alcune riflessioni sulla rima, e come tradurla*, «Rivista di letterature moderne e comparate», vol. LXX, fascicolo 1, gennaio-marzo 2018, pp. 89-96.

Vergani, Luisa, *La Commedia, secondo l'antica vulgata by Dante Alighieri; Giorgio Petrocchi*, «Italiaca», vol. 46, n. 2, summer 1969, pp. 191-193.

Vignali, Stefania, *Bibliographie des études sur Dante en France*, «Studi Francesi», 176 (LIX II), 2015.

Weill, Nicholas, *Une « Divine Comédie » pour le XXIe siècle*, in «Le Monde des Livres», 20 septembre 2017.

Widemann, Dominique, *Un Sollers "al Dante"*, «l'Humanité», 19 ottobre 2000.

Sull'istante

Opere in volume

Bachelard, Gaston, *L'Intuition de l'instant*, Paris, Gonthier, 1971 [1932].

Bataille, Georges, *Œuvres complètes*, XII voll., Paris, Gallimard, 1971.

Benjamin, Walter, *Zum Bilde Prousts in Schriften*, Herausgegeben von Theodor W. Adorno und Gretel Adorno unter Mitwirkung von Friedrich Podszus, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1955.

Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, Bd.1, Herausgegeben von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1991.

Bergson, Henri, *L'Évolution créatrice*, Paris, Félix Alcan, 1907.

Bergson, Henri, *La Pensée et le Mouvant*, Paris, Félix Alcan, 1934.

Berlowitz, Béatrice, Jankélévitch Vladimir, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978.

- Bonnefoy, Yves, *L'Improbable*, Paris, Mercure de France, 1959.
- Bonnefoy, Yves, *L'Arrière-Pays*, Paris, Gallimard, 2005 [1972].
- Georges, François, *Sillages. Essais philosophiques et littéraires*, Paris, Hachette, 1986.
- Goldschmidt, Victor, *Temps physique et temps tragique chez Aristote. Commentaire sur le quatrième livre de la Physique (10-14) et sur la Poétique*, Paris, J. Vrin, 1982.
- Hansel, Joëlle, *Vladimir Jankélévitch, une philosophie du charme*, Paris, Éd. Manucius, 2012.
- Jankélévitch, Vladimir, *Traité des vertus*, Paris, Bordas, 1949.
- Jankélévitch, Vladimir, *La Musique et l'ineffable*, Paris, A. Colin, 1961.
- Jankélévitch, Vladimir, *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974.
- Jankélévitch, Vladimir, *De la musique au silence. Debussy et le mystère de l'instant avec 46 exemples musicaux*, Paris, Plon, 1976.
- Jankélévitch, Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Paris, Seuil, 1980 [1957].
- Jankélévitch, Vladimir, *Philosophie première*, Paris, PUF, 1987 [1954].
- Jankélévitch, Vladimir, *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux*, Paris, Flammarion, 2017 [1963].
- Jerphagnon, Lucien, *Entrevoir et vouloir*, Paris, Les Belles Lettres, 2016 [2008].
- Jouvet, Michel, *Le Sommeil et le Rêve*, Paris, Odile Jacob, 2013 [1992].
- Jouvet, Michel, *Pourquoi rêvons-nous, pourquoi dormons-nous ? Où, quand, comment ?*, Paris, Odile Jacob, 2000.
- Jouvet, Michel *Le Sommeil, la conscience et l'éveil*, Paris, Odile Jacob, 2006.
- Levinas, Emmanuel, *Vladimir Jankélévitch*, in *Hors sujet*, Paris, Le livre de poche, 1997.
- Lisciani-Petrini, Enrica (sous la direction de), *En dialogue avec Vladimir Jankélévitch*, Paris, J. Vrin- Milano, Mimesis, 2009.
- Longo, Giulia, *Kierkegaard, Nietzsche: eternità dell'istante, istantaneità dell'eterno*, Milano, Mimesis, 2008.
- Lubrina, Jean-Jacques, *Vladimir Jankélévitch. Les dernières traces du maître*, Paris, Editions Josette Lyon, 1999.
- Marmande, Francis, *Le Pur bonheur, Georges Bataille*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2011.
- Marramao, Giacomo, *Kairós. Apologia del tempo debito*, Bari, Laterza, 2005 [1992].
- Montmollin, Isabelle de, *La Philosophie de Vladimir Jankélévitch*, Paris, PUF, 2000.
- Moravia, Sergio, *Introduzione a Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, in Friedrich Nietzsche, *Considerazioni inattuali*, trad. it. a cura di Ferruccio Masini, Roma, Newton Compton, 1993.

Née, Patrick, *Pensée sur «la scène primitive»*. Yves Bonnefoy, *lecteur de Jarry et de Lely*, Paris, Hermann, 2009.

Nietzsche, Friedrich, *Nietzsche Werke*, Kritische Gesamtausgabe, Herausgaben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1973.

Poulet, Georges, *Études sur le temps humain*, 4 voll., Paris, Plon, 1952-1968.

Proust, Marcel, *Jean Santeuil*, Paris, Gallimard, 1971 [1952].

Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, 4. voll., Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1987-1989.

Proust, Marcel, *Le Carnet de 1908*, établi et présenté par Philip Kolb, Paris, Gallimard, 1976.

Proust, Marcel, *Carnets*, édition établie par et présentée par Florence Callu e Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, 2002.

Sasso, Robert, *Georges Bataille : le système du non-savoir. Une ontologie du jeu*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1978.

Santi, Sylvain, *Georges Bataille, à l'extrémité fuyante de la poésie*, Amsterdam, Rodopi, 2007.

Schwab, Françoise (sous la direction de), *Présence de Vladimir Jankélévitch : le Charme et l'Occasion*, Paris, Beauchesne, 2010.

Schwab, Françoise, Rouvière, Jean-Marc (sous la direction de), *Vladimir Jankélévitch, l'empreinte du passeur*, Paris, Ed. Le Manuscrit, 2007.

Stétié, Salah, *Arthur Rimbaud*, Fata Morgana, 2006.

Stétié, Salah, *Un suspens de cristal*, Fata Morgana, 1995.

Suarès, Guy, *Vladimir Jankélévitch*, Paris, La Manufacture, 1986.

Suarès, Guy, *L'Eblouissement Jankélévitch*, Paris, L'éclat, 2013.

Tadié, Jean-Yves, *Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1996.

Worms, Frédéric, Wunenburger, Jean-Jacques. *Bachelard et Bergson. Continuité et discontinuité ?* Presses Universitaires de France, 2008.

Articoli in rivista

Apter, Emily S., *Le charme philosophal*, «Critique» n. 500-501, Janvier-Février 1989, pp. 12-20.

Cahen, Gérard, *L'ironie ou l'art de la pointe*, «Lignes» n. 28, mai 1996, pp. 10-20.

Dadoun, Roger, *Les ombilics du rêve*, «Nouvelle revue de psychanalyse» n. 5, printemps 1972.

Esposito, Roberto, *La filosofia del non so che: Jankélévitch, esploratore del pensiero quotidiano*, «La Repubblica», 2 ottobre 2012.

Fregosi, Renée, *L'instant philosophique fondateur de l'incertitude Démocratique*, «Lignes» n. 28, 1996, pp. 146-156.

Gabetta, Gianfranco, *Le temps et la mort dans la philosophie de Jankélévitch*, «Critique» n. 500-501, Janvier-Février 1989, pp. 26-31.

Jankélévitch, Vladimir, *Entretien avec Robert Hebrard*, «L'Arc», n. 75, 1979, pp. 7-12.

Lacoste, Jean, *La musique et la plénitude exaltante de l'être*, «Critique» n. 500-501, Janvier-Février 1989, pp. 71-101.

Lieval, Jean-Luc, *L'île heureuse*, «Critique» n. 500-501, Janvier-Février 1989, pp. 35-41.

Lebensztejn, Jean-Claude, *Florilège de la nonchalance*, «Critique» n. 473, 1986.

Maggiore, Robert, *Jankélévitch et la morale de l'amour*, «Critique» n. 500-501, Janvier-Février 1989, pp. 3-8.

Sala-Molins, Lluís, *En guise de prologue*, in «Lignes» n. 28, mai 1998, pp. 5-9.

Revah, Louis-Albert, *Sur la partialité en musique*, «Critique» n. 500-501, Janvier-Février 1989, pp. 57-70.

Richman, Michèle, *Bataille's Prehistoric Turn: The Case for Heterology*, «Theory, Culture & Society», vol. 35, n. 4-5, September 2018, pp. 155-173.

Rovatti, Pier Aldo, *Le sens des mots (les oscillations de la conscience)*, «Critique» n. 500-501, Janvier-Février 1989, pp. 21-25.

Tamassia, Paolo, *Al di là della dialettica: politica e letteratura* in J. Risset (a cura di), *Bataille-Sartre, un dialogo incompiuto*, Roma, Artemide, 2002, pp. 35-47.

Vincent, Jean-Didier, *L'autre versant de l'esprit*, in «Critique» n. 603-604, août-septembre 1997, pp. 561-570.

Worms, Frédéric, *L'intelligence gagnée par l'intuition ? La relation entre Bergson et Kant*, «Les Études philosophiques», vol. 59, n. 4, 2001, pp. 453-464.

Teoria letteraria

Adorno Theodor Wiesengrund, *Satzzeichen*, in *Noten zur Literatur I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1958.

Agosti, Stefano, *Il testo poetico. Teorie e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli, 1972.

Bellemin-Noël, Jean, *Le Texte et l'Avant-texte*, Larousse 1972.

- Bellemin-Noël, Jean (sous la direction de) *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979.
- Benjamin, Walter, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1961 [1921].
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale, I*, Paris, Gallimard, 1966.
- Boschian Catherine, *Le vers libre dans tous ses états: Histoire et poétique d'une forme (1886-1914)*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- Cacciavillani, Giovanni, *L'oggetto poetico*, Rimini, Panozzo Editore, 2000.
- Cohen, Jean *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.
- Christin, Anne-Marie, *L'image écrite, ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995.
- Christin, Anne-Marie, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Vrin, 2009.
- Circolo linguistico di Praga, *Le tesi del '29*, Silva, Milano, 1966.
- Curtius, Ernst Robert, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La nuova Italia 1992.
- Deguy, Michel, *Figurer le rythme, rythmer la figure*, «Nouvelle revue de psychanalyse», n. 23, printemps 1981, pp. 189-198.
- Dessons Gérard, *Rythme et écriture: le tiret entre ponctuation et typographie* in Jacques-Philippe Saint-Gérard, (sous la direction de), *Mutations et scléroses: la langue française, 1789-1848*. Stuttgart, Franz Steiner, 1993, pp. 122-134.
- Dobrovsky, Julien Serge, *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, 1989.
- Favriaud, Michel, *Quelques éléments pour une théorie de la ponctuation blanche – à partir de la poésie contemporaine*, «L'Information grammaticale» n. 102, 2004, pp. 39-43.
- Favriaud Michel, *Plurisystème ponctuationnel, dimension, intensité des signes et architecturation du texte poétique* in «Langue française» n. 172, pp. 83-98.
- Favriaud, Michel, *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, Limoges, Lambert-Lucas, 2014.
- Ferrer, Daniel *Logiques du brouillon*, Paris, Seuil, 2011.
- Genette, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Genette, Gérard, *Figures IV*, Paris, Seuil, 1999.
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 2002 [1987].
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1994.
- Genette, Gérard, *Mimologiques*, Paris, Seuil, 1999 [1976].

Hay, Louis, «*Le texte n'existe pas*». *Réflexions sur la critique génétique*, «Poétique», n. 62, avril 1985, pp.147-158

Kristeva, Julia, *Soleil Noir*, Paris, Gallimard, 1987.

Landi, Michela, *Una cattiva infinità. Parentesi e parabasi nella modernità francese*, in A. Dolfi (a cura di) *Non finito, opera interrotta e modernità*, Firenze, FUP, 2015, pp. 53-82.

Lotman, Jurij Michajlovič, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972.

Marchese, Angelo, *L'officina della poesia: principi di poetica*, Milano, Mondadori, 1985.

Pétillon-Boucheron, Sabine, *Parenthèse et tiret double : pour une polyphonie mouvante*, in «L'Information grammaticale» n. 102, 2004, pp. 46-50.

Pétillon-Boucheron, Sabine, *Les détours de la langue. Etude sur la parenthèse et le tiret double*, Louvain-Paris, Peeters, 2002.

Roubaud, Jacques, *Dire la poésie*, «Nouvelle revue de psychanalyse», n. 23, printemps 1981, pp. 5-22.

Scotto, Fabio, *Poetica delle forme brevi nella modernità francese*, in Daniele Borgogni, Gian Paolo Caprettini, Carla Vaglio Marengo (a cura di), *Forma breve*, Torino, Accademia University Press, 2016, pp. 41-54.

Serça, Isabelle, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012.

Altri documenti

Bernard Pivot reçoit Jacqueline Risset, critique, traductrice et poète pour «L'amour de loin» et sa traduction de la «Divine Comédie» de Dante, *Apostrophes* INA, 13 juin 1988.

Frattaroli Enrico, *Amor di Lontano*, dal poema di Jacqueline Risset. Produzione Teatro Libero, Palermo 1992. Interpreti: Franco Mazzi, Galliano Mariani. Percussione Enrico Venturini. Musiche da Sainte Colombe, Giancarlo Schiaffini.

Frattaroli, Enrico, *Envoy verso : in : attraverso : da : Giacomo Joyce*, « QuaSi », Quaderni di SiJIs, Studi Irlandesi. A journal of Irish Studies, n.2, Firenze University Press, Firenze 2015 [riferimento da controllare]

Musiche della vita, programma di Radio Rai Tre. Interviste a Jacqueline Risset, puntate del 3/04/2011, 10/04/2011, 17/04/2011, 24/04/2011.

