

Biblioteca
di Studi
di Filologia
Moderna

Sara Svolacchia

Jacqueline Risset
Scritture
dell'istante



BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

ISSN 2420-8361 (ONLINE)

- 63 -

DIPARTIMENTO DI FORMAZIONE, LINGUE, INTERCULTURA,
LETTERATURE E PSICOLOGIA
DEPARTMENT OF EDUCATION, LANGUAGES, INTERCULTURES,
LITERATURES AND PSYCHOLOGY (FORLILPSI)
Università degli Studi di Firenze / University of Florence

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA (BSFM)

Collana Open Access “diamante” fondata a e diretta da Beatrice Tottosy dal 2004 al 2020
“Diamond” Open Access Series founded and directed by Beatrice Tottosy from 2004 to 2020

Direttori / Editors-in-Chief

Giovanna Siedina, Teresa Spignoli, Rita Svandrlík

Coordinatore tecnico-editoriale / Managing Editor

Arianna Antonielli

Comitato scientifico internazionale / International Scientific Board

(<http://www.fupress.com/comitatoscientifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>)

Sabrina Ballestracci, Enza Biagini (Professore Emerito), Nicholas Brownlees, Martha Canfield, Richard Allen Cave (Emeritus Professor, Royal Holloway, University of London), Massimo Ciaravolo (Università Ca' Foscari Venezia), Anna Dolfi (Professore Emerito), Mario Domenichelli (Professore Emerito), Maria Teresa Fancelli (Professore Emerito), Massimo Fanfani, Federico Fastelli, Paul Geyer (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Sergej Akimovich Kibal'nik (Institute of Russian Literature [the Pushkin House], Russian Academy of Sciences; Saint-Petersburg State University), Paolo La Spisa, Michela Landi, Marco Meli, Anna Menyhért (University of Jewish Studies in Budapest, University of Amsterdam), Murathan Mungan (scrittore), Ladislav Nagy (University of South Bohemia), Paola Pugliatti, Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Budapest; Academia Europae), Ayşe Saraçgil, Robert Sawyer (East Tennessee State University, ETSU), Angela Tarantino (Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'), Nicola Turi, Letizia Vezzosi, Vincent Vives (Université Polytechnique Hauts-de-France), Laura Wright (University of Cambridge), Levent Yılmaz (Bilgi Üniversitesi, Istanbul), Manuel Rivas Zancarrón (Universidad de Cádiz), Clas Zilliacus (Emeritus Professor, Åbo Akademi of Turku). *Laddove non è indicato l'Ateneo d'appartenenza è da intendersi l'Università di Firenze.*

Comitato editoriale / Editorial Board

Stefania Acciaioli, Alberto Baldi, Fulvio Bertuccelli, Sara Culeddu, John Denton, Alessia Gentile, Samuele Grassi, Giovanna Lo Monaco, Sara Lo Piano, Francesca Salvadori

Laboratorio editoriale Open Access / The Open Access Publishing Workshop

(<https://www.forlilpsi.unifi.it/vp-440-laboa.html>)

Direttore/Director: Marco Meli

Referente e Coordinatore tecnico-editoriale/Managing editor: Arianna Antonielli

Università degli Studi di Firenze / University of Florence

Dip. Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia

Dept. of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology

Via Santa Reparata 93, 50129 Firenze / Santa Reparata 93, 50129 Florence, Italy

Contatti / Contacts

BSFM: giovanna.siedina@unifi.it; teresa.spignoli@unifi.it; rita.svandrlík@unifi.it

LabOA: marco.meli@unifi.it; arianna.antonielli@unifi.it

Sara Svolacchia

Jacqueline Risset
Scritture dell'istante

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2021

Jacqueline Risset. *Scritture dell'istante* / Sara Svolacchia. – Firenze : Firenze University Press, 2021.

(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 63)

<https://www.fupress.com/isbn/9788855184878>

ISSN 2420-8361 (online)

ISBN 978-88-5518-487-8 (PDF)

ISBN 978-88-5518-488-5 (XML)

DOI 10.36253/978-88-5518-487-8

The editorial products of BSFM are promoted and published with financial support from the Department of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology of the University of Florence, and in accordance with the agreement, dated February 10th 2009 (updated February 19th 2015 and January 20th 2021), between the Department, the Open Access Publishing Workshop and Firenze University Press. The Workshop (<<https://www.forlilpsi.unifi.it/vp-440-laboa.html>>, <laboa@lils.unifi.it>) supports the double-blind peer review process, develops and manages the editorial workflows and the relationships with FUP. It promotes the development of OA publishing and its application in teaching and career advice for undergraduates, graduates, and PhD students, as well as in interdisciplinary research.

Editing and layout by LabOA: Arianna Antonielli (managing editor), with Arianna Amodio, Julia d'Aquino, Lucia Aveta, Elisa Diana Baldi, Chiara Huang, Chiara Vitale (interns), and with the collaboration of Elisa Simoncini and Francesca Salvadori.

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI https://doi.org/10.36253/fup_best_practice)

All publications are submitted to an external refereeing process under the responsibility of the FUP Editorial Board and the Scientific Boards of the series. The works published are evaluated and approved by the Editorial Board of the publishing house, and must be compliant with the Peer review policy, the Open Access, Copyright and Licensing policy and the Publication Ethics and Complaint policy.

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, F. Vittorio Arrigoni, E. Castellani, F. Ciampi, D. D'Andrea, A. Dolfi, R. Ferrise, A. Lambertini, R. Lanfredini, D. Lippi, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Orlandi, I. Palchetti, A. Perulli, G. Pratesi, S. Scaramuzzi, I. Stolzi.

📖 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2021 Author(s)

Published by Firenze University Press
Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

Sommario

Ringraziamenti	7
Jacqueline Risset e Jean Cocteau 1956. «Premier moment...» <i>Umberto Todini</i>	9
Introduzione	11
Capitolo I	
La scrittura d'avanguardia	15
1. Il ventennio di <i>Tel Quel</i>	15
2. La «poetica del segno»	19
3. Né prosa né poesia	25
4. L'Io, il gioco, la scrittura	31
5. La poesia come sottrazione	41
6. La punteggiatura bianca	51
7. «Parlare contro le parole»	55
8. Tradurre Francis Ponge	61
Capitolo II	
Traduzione e memoria poetica	65
1. Dante: il grande assente	65
1.1 Tra caricature e riscritture: la riscoperta	72
1.2 Consacrazione e omaggi	78
1.3 Verso la rivoluzione: il Dante di <i>Tel Quel</i> e Sollers	80

2. Genesi di una traduzione	85
3. <i>L'enjeu</i> traduttivo della <i>Commedia</i>	90
4. La rottura del «legame musaico»	97
5. La svolta poetica: il palinsesto dantesco	105
6. La riscrittura del discorso amoroso	113
Capitolo III	
La mistica dell'istante	135
1. <i>L'instant-éclair</i> : definizioni e manifestazioni	135
1.1 Il manifesto dell'istante	135
1.2 La «demi-vision» di Jankélévitch	136
2. <i>Myein</i> : l'istante del silenzio	144
3. Gli istanti del ricordo: l'«arrière-pays»	151
4. «Suivre l'écriture comme un rêve»: il modello proustiano	157
5. L'abbandono della lirica trobadorica	167
6. <i>Les Instants</i> come ritratto di fine secolo	177
7. La poesia come sovranità	196
Appendice	
Dattiloscritti di <i>Les Instants</i>	205
1A. [Siècle]. 4 fogli con correzioni autografe	205
1B. <i>Instant 5 (4) fin de siècle</i> . 6 fogli con correzioni autografe	209
2A. <i>Instant 5 (bombe) dessin</i> . 5 fogli con correzioni manoscritte	215
2B. <i>Instant V</i> . 3 fogli con correzioni manoscritte	220
Bibliografia	223
Indice dei nomi	273

Ringraziamenti

Ci tengo a ringraziare, prima di tutto, Umberto Todini, senza il quale questo libro non avrebbe visto la luce: a lui, e all'infallibile collaborazione di Giuseppe Iafrate, devo la possibilità di aver avuto accesso all'archivio di Jacqueline Risset e alla sua biblioteca.

Ringrazio anche Marina Galletti, che per prima mi ha fatto conoscere la poesia di Jacqueline Risset e che mi ha sostenuto e consigliato in tutti questi anni di ricerca.

Ringrazio Michela Landi che ha accettato di seguire la tesi di dottorato all'origine di questo libro: le sue indicazioni, i suoi suggerimenti e le sue continue riletture testimoniano del lavoro infaticabile che la contraddistingue.

La mia gratitudine va anche ad Arianna Antonielli e a tutto il Laboratorio editoriale Open Access per la professionalità e la disponibilità con cui mi hanno accompagnata durante tutte le fasi di lavorazione.

Un ultimo ma non meno importante ringraziamento va al Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia dell'Università di Firenze, che ha permesso la pubblicazione di questo volume.

Jacqueline Risset e Jean Cocteau 1956. «Premier moment...»

Umberto Todini

C'è in casa, a Roma, un carteggio curioso della fine degli anni cinquanta, uno scambio epistolare tra Raoul Risset (padre di Jacqueline) e Jean Cocteau, inclusa e oggetto dello scambio, la bozza autografa del disegno di un' *Ange Heurtebise* per la casa in costruzione sulle colline di Menton, buon retiro della famiglia. Mi proponevo di farne dono alla Fondazione omonima sulla Costa Azzurra dove Cocteau ha variamente soggiornato e operato, da Cap Ferrat a Menton, suo regno, appunto. Ma *en attendant*, tra quelle carte, qualcosa mi sfuggiva, un che di curioso, di non detto, un antefatto sotteso tra le righe.

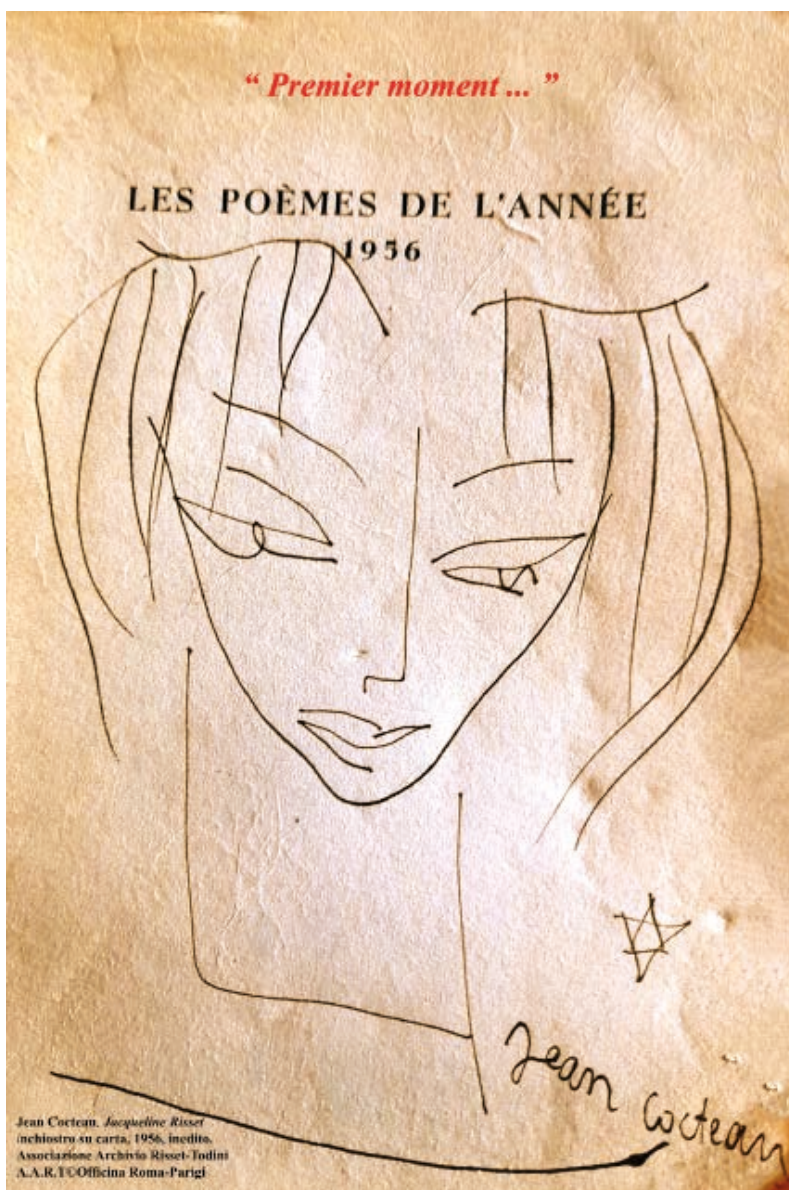
Poi un giorno, di recente, scomparsa Jacqueline da qualche anno, il suo fedele archivista Giuseppe (Iafate, con Sara Svolacchia, Marta Felici e Marina Galletti, angeli che mi hanno tratto dal naufragio del lutto), mentre lavora alla sezione poesia (3000 volumi di cui un terzo dedicati) della biblioteca domestica di Jacqueline (20.000 volumi + manoscritti e varie), sorpreso mi dice «guarda» e mi passa un volumetto, un'antologia di poesie del 1956. Lo sfoglio e sulla pagina prima del frontespizio, appare, ma sì, proprio Jacqueline, un ritratto a firma Jean Cocteau. Possibile? Telefono a Claude Alain, fratello di Jacqueline, il testimone più diretto di quegli anni, che per farla breve, dice «certamente, è a lei, al suo incontro con Cocteau, si deve che, poi, nostro padre gli chiese e ottenne un disegno l' "*ange Heurtebise*" ».

Ecco dunque lo scenario sotteso che suscitava i miei dubbi, che ora impone studi ulteriori sul carteggio e sul volumetto, e che, tuttavia, in questo contesto, mi spinge a riprodurre qui di seguito l'immagine di Jacqueline ventenne che, timida e intrepida come sempre del resto, interloquisce con Jean Cocteau il qua-

le, pur alle prese con la Salle des Mariages del Municipio di Menton, la ammirava e la ritrae, *tout court*.

Immagine che oggi sembrerebbe prefigurare il *Premier moment* di un poeta in erba. «Ma non c'è un primo momento», continuerà lei, se non piuttosto *instants* e *éclairs* che scrivono il pensiero e la vita di ognuno.

Dunque tale immagine la consegna a Sara Svolacchia, a testimone e a emblema augurale di queste sue pagine piene di passione e di luce.



Introduzione

«Née le 25 mai 1936. Parents fonctionnaires: déplacements à travers la France, d'où: pas de Maison, ni de Famille originaire; sentiment d'étrangeté par rapport aux enfants des écoles. Deux désirs précis: ne pas devenir adulte, écrire»¹.

Così si presentava Jacqueline Risset nel 1978, in occasione dell'uscita della sua seconda raccolta poetica. E precisava: «La solution du premier tardant un peu, commence à réaliser le second, embarrassée par l'alternance rimes masculines-rimes féminines. Temps inégalement divisé entre instants fulgurants, et le reste»². Non occorrerebbe aggiungere molto altro per tracciare un ritratto accurato dell'autrice: la spinta a lasciare la Francia, il rifiuto del lirismo classico, la ricerca continua della folgorazione dell'istante; tutti i motivi portanti della poesia rissettiana appaiono già in germe nelle poche righe da cui è composta la terza di copertina.

Traduttrice dall'italiano al francese e dal francese all'italiano³, Risset è nota a livello internazionale per il monumentale lavoro di traduzione della *Divina Comme-*

¹ J. Risset, *La Traduction commence*, Christian Bourgois, Paris 1978, bandella.

² *Ibidem*.

³ Tra gli altri, si ricordano N. Balestrini, *Tristan*, Seuil, Paris 1972; *Poeti di «Tel Quel»*, Einaudi, Torino 1968; L. Romano, *Tout au bout de la mer*, Hachette littératures, Paris 1998; N. Machiavelli, *Le Prince*, Actes Sud, Arles 2001; P. Sollers, *Il parco*, Bompiani, Milano 1967; F. Ponge, *Il partito preso delle cose*, Einaudi, Torino 1979.

dia, che conosce, ancora oggi, numerose ristampe⁴, e delle *Rime*⁵. Grande rilevanza hanno anche i suoi lavori su Scève, Proust, Bataille⁶, mentre a livello accademico viene ricordata, oltre che per il suo insegnamento di letteratura francese all'Università Roma Tre, come fondatrice e presidente del Centro di Studi Italo-Francesi di Roma e della relativa biblioteca.

Ancora da approfondire è, invece, la sua attività di poeta che, pure, non è meno feconda. A partire dal 1965, data in cui il primo testo dell'autrice venne pubblicato sulla rivista «*Tel Quel*», si susseguirono infatti sei raccolte poetiche: *Jeu* (1971), *La Traduction commence* (1978), *Sept passages de la vie d'une femme* (1985), *L'Amour de loin* (1988), *Petits éléments de physique amoureuse* (1991), *Les Instants* (2000). Ad esse va aggiunta la silloge bilingue (e autotradotta dalla stessa autrice) *Il tempo dell'istante. Poesie scelte 1985-2010* (2011). I due volumi *Puissances du sommeil* (1997) e *Les Instants les éclairs* (2014) sono invece esempi di una prosa poetica a metà strada tra saggio e diario, commento letterario e scrittura a palinsesto.

L'ipotesi di partenza di questo studio 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 sull'istante; istante da intendersi al tempo stesso come momento privilegiato, epifanico, che la poesia tenta di fissare, e come sistema di una scrittura che proceda per frammenti, illuminazioni, *éclairs*, rifiutando ogni tipo di sistematicità.

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 *Tel Quel*, con cui Risset pubblicherà i primi lavori e che segna una completa adesione alla pratica di scrittura testuale proposta dal gruppo guidato da Philippe Sollers. È in questi anni che si osserva una maggiore tendenza allo sperimentalismo volto a 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.

La seconda fase dell'attività poetica di Risset, databile tra gli anni 1980-1990, coincide invece con il lavoro di traduzione in francese della *Divina Commedia*, il cui

⁴ La prima edizione, pubblicata da Flammarion, è uscita tra il 1985 e 1990. Si sono poi susseguite le seguenti ristampe: Flammarion, 2001; Flammarion, 2004-2006; Flammarion, 2010 (nuova edizione interamente rivista); Flammarion, 2021; Gallimard, 2021.

⁵ D. Alighieri, *Rimes*, trad. par J. Risset, Flammarion, Paris 2014.

⁶ Si ricorderanno qui, in particolare, le monografie dedicate a Proust e Scève: *L'Anagramme du désir: essai sur la Délie de Maurice Scève*, Bulzoni, Roma 1971; *Une certaine joie. Essai sur Proust*, Hermann, Paris 2009. La quasi totalità degli scritti di Risset su Proust è ora raccolta in J. Risset, *Proust in progress 1971-2015*, a cura di M. Galletti, S. Svolacchia, Artemide, Roma 2020; quelli su Bataille si trovano invece in J. Risset, *Georges Bataille*, a cura di M. Galletti, S. Svolacchia, Artemide, Roma 2017.

Paradiso sarà dato alle stampe proprio nel 1990. Come Risset ha più volte dichiarato, la riscoperta di Dante deve essere messa in rapporto con la pubblicazione, nel 1965, del saggio di Philippe Sollers dal titolo *Dante et la traversée de l'écriture*. Paradossalmente, fu proprio grazie a tale lettura telqueliana che la poesia di Risset, complice il lavoro di traduzione della *Commedia*, cominciò ad allontanarsi dallo sperimentalismo dei primi anni. La terza e ultima parte dell'attività poetica dell'autrice è infatti 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* – che si traduce in un'attenzione alle molteplici manifestazioni che l'istante può assumere, quali i sogni, i ricordi o i colpi di 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 testo inedito⁷ ritrovato nell'archivio Risset-Todini e risalente a un'epoca ancora antecedente a quella di *Tel Quel*, apparirà chiaro come, in fondo, la traiettoria 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, viene progressivamente messa a fuoco.

Come il ritrovamento di tale testo inedito suggerisce, la ricerca teorica alla base di questo studio è andata di pari passo con il lavoro condotto 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 abitazione⁸. A partire dal 2014, varie sono state le direzioni in cui l'équipe dell'archivio si è mossa⁹: prima di tutto, si è proceduto alla necessaria operazione di reperimento, catalogazione e disposizione cronologica dei testi di Jacqueline Risset in vista della creazione di una bibliografia che fosse il più possibile definitiva¹⁰. In secondo luogo, si è tentato di costituire una bibliografia dei testi 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

⁷ J. Risset, *Défi*, in M. Galletti (a cura di), *Jacqueline Risset "Une certaine joie". Percorsi di scrittura dal Trecento al Novecento*, con la collaborazione di F. Cera, M. Felici, S. Svolacchia, Roma TrE-Press, Roma 2017, pp. 20-21.

⁸ Cfr. G. Iafrate, *L'archivio Risset-Todini, lavori in corso*, in J. Risset, *Proust in progress*, cit., pp. 269-272.

⁹ Questa équipe di cui ho il privilegio di far parte è composta, oltre che da Umberto Todini, da Giuseppe Iafrate e Marta Felici.

¹⁰ Per una ricognizione generale sui lavori di costituzione della bibliografia di Risset si rimanda a P. Breda, *Contributo alla bibliografia generale di Jacqueline Risset*, in J. Risset, *Georges Bataille*, cit., pp. 111-115. Una prima versione della bibliografia di Jacqueline Risset, curata da Francesco Laurenti e rivista dall'autrice, si trova già in *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, Editori Riuniti, Roma 2012.

della bibliografia alla fine di questo lavoro, che deve molto a quella iniziata da Paolo Tamassia¹¹, è un primo passo verso un'eshaustività che riguarda, almeno, il periodo di attività della studiosa, lasciando aperta la possibilità di nuovi studi in corso.

Un'altra tappa importante del 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 imporre quasi naturalmente questo punto di partenza. Tale lavoro di catalogazione ha in effetti 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 Francis Ponge, Giuseppe Ungaretti, Italo Calvino, Andrea Zanzotto, Denis Roche, Alain Borer, Octavio Paz, Marcelin Pleynet, e Claude Royet-Journoud.

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 conservatrice della Bibliothèque nationale de France¹². 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 avantesti della raccolta *Les Instants*¹³, qui riprodotti e analizzati per 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.

¹¹ La bibliografia iniziata da Paolo Tamassia non è stata ancora pubblicata.

¹² 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*, cit., pp. 117-126. Pur essendo stati repertoriati nel dettaglio, i numerosi faldoni che costituiscono questo insieme non sono ancora stati esaminati singolarmente.

¹³ J. Risset, *Les Instants*, Farrago, Tours 2000.

La scrittura d'avanguardia

1. Il ventennio di *Tel Quel*

La storia di «*Tel Quel*»¹, la sovversiva rivista d'avanguardia che segnò il ventennio 1960-1980 in Francia, è lunga e tortuosa. Ripercorrerla nel dettaglio tra queste pagine sarebbe troppo complesso e, forse, persino superfluo, dato che un lavoro ineccepibile in tal senso è stato 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. Viceversa, a essere indagata sarà la traiettoria personale di Jacqueline Risset all'interno del gruppo, a partire dalla pubblicazione del primo testo nel 1965 fino allo scioglimento di *Tel Quel* nel 1982 e alla nascita dell'«*Infini*».

La questione di come Risset si sia avvicinata a *Tel Quel* non presenta ancora risposte certe: se, da un lato, la corrispondenza conservata nell'Archivio Risset-Todini conferma dei contatti precoci con Philippe Sollers, le testimonianze di Marcelin Pleynet sembrano suggerire che la scrittrice avesse indirizzato proprio a lui le prime poesie, probabilmente in quanto segretario della rivista³.

¹ Per distinguere la rivista dal movimento che attorno a 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*, Seuil, Paris 1995.

³ A questo proposito, cfr. M. Pleynet, *À partir de Tel Quel*, in M. Galletti, F. Laurenti, L. Santone, P. Tamassia (a cura di), *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2012, pp. 384-388.

Che Risset fosse già a conoscenza dell'attività di «Tel Quel» o meno, secondo quanto da lei stessa dichiarato in un'intervista con Francesco Laurenti, la scelta di inviare i propri lavori a Pleynet fu influenzata da Francis Ponge, incontrato a Roma in occasione di una conferenza e rimasto positivamente colpito da quei testi così vicini alle sperimentazioni telqueliane⁴. Non vi sono dubbi, in effetti, che *Tel Quel* rappresentò per Risset la possibilità di accedere a un nuovo tipo di letteratura⁵: «ce qui m'avait aussitôt et de plus en plus attachée à la lecture de la revue, c'était la décision de soustraire à tout prix aux critiques et aux idéologues la réflexion sur l'écriture, et de conduire cette réflexion à partir de l'acte même d'écrire»⁶. Questa «rencontre de type fraternel»⁷ 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.

Nonostante ciò, i testi firmati da Risset nel corso del ventennio di attività di *Tel Quel* non sono così numerosi, specialmente se confrontati con quelli degli altri membri del comitato di redazione: in tutto, nove poesie e due saggi, di cui uno su Antonio Gramsci e l'altro su James Joyce⁸. Molto più ricca risulta invece la produzione rissettiana che ruota intorno all'attività di *Tel Quel*. Oltre a una fitta serie di articoli sul movimento⁹ e alla monografia su Marcelin Pleynet, pubblicata per Seghers nella collezione «Poètes d'aujourd'hui»¹⁰, va ricordata la raccolta, curata insieme ad Alfredo Giuliani, di poesie tratte dalle opere di Denis Roche, Marcelin Pleynet e Jean-Pierre Faye e tradotte dalla stessa Risset¹¹.

Probabilmente, è possibile spiegare il progressivo diradamento di contributi su «Tel Quel» se si considera il particolare statuto rivestito da Risset all'interno del gruppo. Già nel 1967, anno che segna l'entrata di Risset nel comitato di redazione, i membri di *Tel Quel* appaiono sostanzialmente divisi in due fazioni.

⁴ F. Laurenti, *Il partito preso della traduzione*, «Italianistica», 50, 1, 2011, p. 184. Questa versione è anche confermata da quanto la scrittrice dichiara in un'intervista con John C. Stout. Cfr. J. Risset, in J.C. Stout, *L'Énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes françaises*, Rodopi, Amsterdam-New York 2010, p. 263.

⁵ Cfr. J. Risset, *Le bureau de Tel Quel*, «L'Infini», 49-50, 1995, p. 192.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Cfr. J. Risset, in J.C. Stout, *L'Énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes françaises*, cit., p. 263.

⁸ Si tratta, rispettivamente, di *Lecture de Gramsci* («Tel Quel», 42, 1970, pp. 46-75) e di *Joyce trad. par Joyce* («Tel Quel», 55, 1973, pp. 47-62).

⁹ Nello specifico: *Scrittura e ideologia*, «Quindici», 19, 1969, pp. 15-16; *Poesia e testualità*, «L'approdo Letterario», 47, 1969, pp. 97-98 (poi in *L'invenzione e il modello*, Bulzoni, Roma 1972, pp. 220-223); *Sul lavoro di Tel Quel e il 'feticismo del testo'*, «Periodo Ipotetico», 1, 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*, «Il Messaggero», 25 febbraio 1977; *Tel Quel venti anni dopo*, «Pace e Guerra», 22 febbraio 1980; *Tel Quel*, Bulzoni-Nizet, Roma-Paris 1982.

¹⁰ J. Risset, *Marcelin Pleynet*, Seghers, Paris 1988.

¹¹ A. Giuliani, J. Risset (a cura di), *Poeti di «Tel Quel»*, Einaudi, Torino 1968.

Dopo una fase in cui la rivista aveva aderito a uno stretto marxismo-leninismo, a partire dal 1965 l'interesse di alcuni membri (in particolare Philippe Sollers, Marcelin Pleyne, Jean-Louis Baudry e Julia Kristeva) per il maoismo cominciò a diventare sempre più forte, tanto da generare un crescente attrito con coloro che non condividevano l'indirizzo radicale che la rivista era sul punto di prendere (tra gli altri, Jean-Pierre Faye, Denis Roche, Jean Ricardou e Jean Thibaut). Come illustrato da Philippe Forest¹², 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 Fernand de 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 quest'ultimo a opporre le maggiori resistenze all'ingresso di Risset e Rottenberg¹³, 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»¹⁴; allo stesso modo, risulta altrettanto chiaro quanto questa mossa fosse finalizzata proprio a mettere in atto la tanto attesa rivoluzione maoista di *Tel Quel* che venne poi ufficializzata nel 1971 con la creazione del Mouvement de Juin '71 e la rottura con il Pcf.

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 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»¹⁵. Tra questi ultimi oppositori figuravano non solo diversi collaboratori storici della rivista (in particolare, Jean Ricardou, Jean Thibaut e Denis Roche) ma anche quelle fon-

¹² P. Forest, *Histoire de Tel Quel*, cit., pp. 282-283. Vedi anche J. Thibaut, *Mes années Tel Quel, mémoire*, Édition Écriture, Paris 1994, pp. 131-136.

¹³ Come nota Forest, in realtà, le riserve di Faye sembrano essere 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.

¹⁴ Ivi, p. 285.

¹⁵ *Tel Quel*, *Positions du mouvement de juin '71*, «*Tel Quel*», 47, 1971, p. 141. In questo senso, un'interessante (per quanto indispettita) testimonianza è fornita da Jean Thibaut, 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. Thibaut, *Mes années Tel Quel*, cit., p. 210.

damentali figure tutelari (Jacques Derrida, Francis Ponge e Louis Althusser) che, per un buon decennio, avevano accompagnato il gruppo, contribuendo al consolidamento dell'impianto teorico del movimento.

Forse proprio 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 Pleynet a schierarsi con i maoisti¹⁶. 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 Gramsci¹⁷ (dunque, in pieno fervore maoista), Risset condivideva con i compagni francesi l'avversione al Pcf, ma non disprezzava affatto il Pci, considerato meno strettamente militante, meno staliniano rispetto all'omologo francese¹⁸. In questo senso, quindi, sorprende poco che Risset non si sia avventurata in Cina insieme alla delegazione costituita da Sollers, Kristeva e Pleynet e accompagnata da Roland Barthes e François Wahl. Così come non sorprende il fatto che, a eccezione dei testi programmatici firmati genericamente «Tel Quel», non si trovino nella rivista contributi propriamente militanti a opera della scrittrice.

Con tutta probabilità, vivere in Italia ha fatto di Jacqueline Risset un membro *sui generis* di *Tel Quel*, con le conseguenze sopra evocate, soprattutto in ambito politico. Tuttavia, è importante sottolineare che fu proprio questo ruolo di redattore oltre confine a consentire alla scrittrice di costituirsi come vero e proprio ponte fra Francia e Italia.

Se, fino a oggi, si è parlato perlopiù di come Risset abbia traghettato la poesia francese contemporanea in territorio italiano, è importante sottolineare che questa operazione ha funzionato nei due sensi. 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

¹⁶ P. Forest, *Histoire de Tel Quel*, cit., p. 398.

¹⁷ J. Risset, *Lecture de Gramsci*, «Tel Quel», 42, 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, in considerazione del più breve periodo di attività di Gramsci rispetto a Mao, il primato teorico sembra essere comunque accordato a quest'ultimo. Cfr. M. Charvet, E. Krumm, *Tel Quel. Un'avanguardia per il materialismo*, Dedalo Libri, Bari 1974, p. 34.

¹⁸ 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 des 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>> (10/2021).

evidenti aspetti in comune¹⁹. Il ruolo di intermediario di Risset è tanto più interessante se si considera che, curiosamente, Sanguinetti 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 più²⁰. Risset fu la prima a tradurre in francese il *Tristano* di Nanni Balestrini, allora ancora ignoto in Francia e pubblicato per la prima volta nella collana « Tel Quel » diretta da Sollers²¹. Ugualmente, è a Risset che si deve il contatto tra « Tel Quel » e Andrea Zanzotto, contatto che si agguinge a quello di più lunga data tra Sollers e Sanguinetti²².

A differenza del *Tristano* di Nanni Balestrini, le traduzioni a opera di Risset di alcune poesie di Zanzotto²³ sono ancora poco note, nonostante esse costituiscono uno dei primi tentativi di far conoscere lo scrittore in Francia. Per quanto riguarda Sanguinetti, oltre ai diversi articoli a lui consacrati²⁴, segno visibile di un imponente studio teorico, nell'Archivio Risset-Todini sono state rinvenute diverse pagine di appunti che accompagnavano i volumi posseduti dalla scrittrice e che costituiscono un interessante materiale inedito. Ancora più rilevante è il reperimento, all'interno del volume *Segnalibro. Poesie 1951-1981*²⁵, di un foglio dattiloscritto contenente una traduzione che Risset fece del *Novissimum Testamentum* e che, per qualche motivo, non vide mai le stampe.

2. La « poetica del segno »

In *Théorie d'ensemble* (1968)²⁶, la raccolta di saggi che può essere considerata il manifesto teorico di *Tel Quel*, appare evidente l'urgenza di una rivoluzione in ambito letterario, una rivoluzione che interessa la parola nel suo valore di segno

¹⁹ P. Forest, *Histoire de Tel Quel*, cit., p. 524.

²⁰ Cfr. J. Risset, *Le bureau de Tel Quel*, cit., p. 193.

²¹ N. Balestrini, *Tristan*, trad. par J. Risset, Seuil, Paris 1972.

²² Curiosamente, pur essendo presente al convegno di Cerisy del 1963, Sanguinetti 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*, « L'Infini », 49-50, 1995, pp. 46-47 e, anche se meno dettagliatamente, in J. Thibaudeau, *Mes années Tel Quel*, cit., p. 97. Cfr. F. Fastelli, « Il cinese ero io, naturalmente ». *Sanguinetti, Tel Quel e il dibattito politico delle neoavanguardie*, in T. Spignoli, C. Pieralli (a cura di), *Le culture del dissenso in Europa nella seconda metà del Novecento*, « Between », 10, 19, 2020, pp. 154-169.

²³ A. Zanzotto, *Poèmes*, trad. par J. Risset, « Liberté », 110, 1977; A. Zanzotto, *La perfection de la neige*, trad. par J. Risset, « Change », 39, 1980, p. 19; *Pâque de Mai*, ivi, pp. 21-31; *Surexistences*, ivi, pp. 32-34; *Préfaces possibles ou reprises ou conclusions*, ivi, pp. 35-43.

²⁴ Tra i più importanti si ricorderà: *Edoardo Sanguinetti: ce lapsus qui nous habite*, « Critique », 447, 1984, pp. 617-627; *La perdita dell'aureola: Sanguinetti baudelairiano*, in L. Giordano (a cura di), *Sanguinetti: ideologia e linguaggio*, Metafora Edizioni, Salerno 1991, pp. 109-116; *Eleganza di un ballerino all'Hotel des Palmes*, « Il Manifesto », 29 marzo 2010.

²⁵ E. Sanguinetti, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Feltrinelli, Milano 1982.

²⁶ *Tel Quel, Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris 1968.

linguistico. La grammatologia di Derrida e la linguistica saussuriana venivano convocati, insieme al marxismo, come i capisaldi della concezione della nuova letteratura proposta dal movimento: a fare da legante tra questi fondamenti concorreva l'applicazione sistematica all'ambito della scrittura delle nozioni proprie al materialismo dialettico.

La letteratura cosiddetta 'tradizionale' veniva tacciata dai membri di *Tel Quel* di considerare la parola nel suo solo aspetto di valore di scambio, ossia in quanto 'significato' nel senso saussuriano del termine. Viceversa, riuscire a individuare nella parola anche il suo valore d'uso permetteva di tenere conto dell'altro aspetto del segno linguistico, ossia del suo «significante»²⁷. In altri termini, mentre la letteratura 'tradizionale' appariva ancora legata a una funzione strettamente referenziale, *Tel Quel* si proponeva di riabilitare il ruolo del significante procedendo a una progressiva opera di smantellamento «della fissità del riferimento di un elemento significativo al suo significato obbligato»²⁸.

A questo nuovo tipo di scrittura può essere facilmente applicata la distinzione che Barthes operava tra «*théâtre des signifiés*» e «*théâtre des signifiants*», là dove quest'ultimo considerava il mondo come «un objet qui doit être déchiffré»²⁹ 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»³⁰, la scrittura non può essere in nessun caso neutra copia del reale. Il risultato è che la letteratura «*double* le réel (sans le rejoindre)»³¹. Come ricordato da Barthes, tale abbandono della referenzialità in letteratura continuava a presentare 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»³² – aveva incontrato in misura minore. In altre parole, là dove appariva socialmente ammissibile che l'arte potesse risultare «incompréhensibl[e]» perché privilegio di alcune classi sociali, il linguaggio veniva invece percepito come «*matière commune à l'écrivain et à tous les hommes*»³³, patrimonio condiviso che doveva dunque risultare il più accessibile possibile e porsi come diretta rappresentazione della realtà³⁴.

È proprio in questo contesto epistemologico che le teorie del gruppo di Sollers incontravano quelle formulate da Derrida nel suo *De la Grammatologie*: poiché la cultura occidentale è notoriamente segnata da una dimensione «lo-

²⁷ J.-J. Goux, *Marx et l'inscription du travail*, in *Tel Quel*, *Théorie d'ensemble*, cit., p. 118.

²⁸ J. Risset, *Nota sui problemi di traduzione*, in A. Giuliani, J. Risset (a cura di), *Poeti di «Tel Quel»*, cit., p. 244.

²⁹ R. Barthes, *Littérature et signification*, «*Tel Quel*», 16, 1964, p. 5.

³⁰ *Ivi*, p. 7.

³¹ *Ivi*, p. 10.

³² R. Barthes, *Sollers écrivain*, Paris, Seuil 1979, p. 52.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

gocentrique», la scrittura è generalmente percepita come mera imitazione del *logos*, imitazione per di più imperfetta a causa del primitivo passaggio dal suono al segno. È proprio il logocentrismo a dare origine alla letteratura 'tradizionale' da cui *Tel Quel* rifuggiva, 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»³⁵ 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: nelle parole di Sollers, «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»³⁶. 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 signifiante 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»³⁷. Tale rifiuto di ogni principio di «totalisation du texte» determina «une rigueur extrême de travail» in cui «rien de la langue n'est indifférent»³⁸; 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»³⁹.

In accordo con le formulazioni derridiane espresse in *De la grammatologie* viene così annunciata «la fin du livre et le début de l'écriture»⁴⁰ 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 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»⁴¹. Riprendendo le teorie mar-

³⁵ A. Giuliani, *La poetica del segno*, in A. Giuliani, J. Risset (a cura di), *Poeti di «Tel Quel»*, cit., p. 6.

³⁶ P. Sollers, *Niveaux sémantiques d'un texte moderne*, in *Tel Quel, Théorie d'ensemble*, cit., p. 324.

³⁷ R. Barthes, *Réponses*, «*Tel Quel*», 47, 1971, p. 101.

³⁸ 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».

³⁹ P. Sollers, *Écriture et révolution*, in *Tel Quel, Théorie d'ensemble*, cit., p. 70.

⁴⁰ J. Derrida, *De la grammatologie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1967, p. 15.

⁴¹ G. Debord, *La Société du spectacle*, Gallimard, Paris 2018 (1967), pp. 28 e 30.

xiane 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»⁴². 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»⁴³, la stessa che in quegli anni Debord applica al mondo dello spettacolo, definito, per l'appunto, come «fabrication concrète de l'aliénation»⁴⁴. Tuttavia, questa concezione appare «tout à fait inadéquante [...] à la réalité moderne tant dans sa réalité concrète de monde physique en évolution, que dans sa réalité de langage»⁴⁵. Questo tema, già al centro delle preoccupazioni di Alain Robbe-Grillet nel suo *Pour un nouveau roman*⁴⁶, 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 già introdotti in poesia, a partire dagli anni Cinquanta, dalla corrente del *Lettrisme* attraverso testi dominati da una componente ipergrafica.

«Énonciation de l'énoncé»⁴⁷, questa «esperienza sensibile del guardarsi scrivere»⁴⁸ informa in maniera netta le produzioni telqueliane. 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»⁴⁹.

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»⁵⁰. 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, diventano proprio quegli *outsider* della storia letteraria lontani dagli ambiti di interesse degli accademici: Georges Bataille, Antonin Artaud, Lautréamont, Sade⁵¹.

⁴² J.-L. Baudry, *Linguistique et production textuelle*, in *Tel Quel, Théorie d'ensemble*, cit., p. 354.

⁴³ J. Ristat, *Lire Roger Laporte*, in Id., *Qui sont les contemporains*, Gallimard, Paris 1975, p. 299.

⁴⁴ G. Debord, *La Société du spectacle*, cit., p. 32.

⁴⁵ P. Sollers, *Réponses*, «Tel Quel», 43, 1970, p. 72.

⁴⁶ A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Éditions de Minuit, Paris 1996.

⁴⁷ J. Thibaut, *Le roman comme autobiographie*, cit., p. 218.

⁴⁸ A. Giuliani, *La poetica del segno*, cit., p. 6.

⁴⁹ J.-L. Baudry, *Linguistique et production textuelle*, cit., p. 354.

⁵⁰ Cfr. A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, cit., p. 20.

⁵¹ 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

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»⁵². Si tratta di quanto Denis Roche sintetizzerà più tardi, e in maniera provocatoria, nel titolo di una delle sue raccolte poetiche più importanti: «la poésie est inadmissible»⁵³. 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»⁵⁴. 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"?»⁵⁵. 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"»⁵⁶.

L'intertestualità gioca ancora una volta 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»⁵⁷. 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»»⁵⁸. In tal senso può essere compreso il gesto di Denis Roche di indicare all'inizio di ogni poesia il tempo di composizione (ad esempio, come si legge in un testo

one of thought». Cfr. D. Marx-Scouras, *The Cultural Politics of Tel Quel*, Pennsylvania State University Press, Panama 1996, p. 79.

⁵² J. Risset, *Poesia e testualità*, cit., p. 220.

⁵³ D. Roche, *La poésie est inadmissible. Œuvres poétiques complètes*, Seuil, Paris 1995. Lo stesso titolo era già stato utilizzato nel 1972 per una sequenza di poesie pubblicate nella raccolta *Le Mécrit*.

⁵⁴ 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*», 8, 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, sono indicati come modelli della nuova concezione della poesia portata avanti da *Tel Quel*.

⁵⁵ J. Risset, *Poesia e testualità*, cit., p. 220.

⁵⁶ D. Roche, *La poésie est inadmissible*, in *Tel Quel, Théorie d'ensemble*, cit., pp. 226-227.

⁵⁷ J. Risset, *Poesia e testualità*, cit., p. 220.

⁵⁸ *Ibidem*.

dei *Récits complets*, «de 11h28 à 11h35 le 3 février 1961»)»⁵⁹; gesto che desacralizza l'atto poetico, riducendolo a un'operazione che può essere misurata e che, per giunta, non dura più di qualche minuto.

Il linguaggio poetico viene anche visto da *Tel Quel* come quello maggiormente incline a trasgredire le leggi sintattiche, mettendo in scena dei nessi inediti tra i normali costituenti della frase. I rapporti tra i morfemi cessano di obbedire alla legge che regola la comunicazione standard, non poetica; legge definita da Julia Kristeva «loi de la commutativité» perché, postulando la linearità del discorso, ammette la possibilità dello spostamento delle sue componenti là dove ciò non comporti un cambiamento di senso. Viceversa, nel tipo di scrittura poetica difesa da *Tel Quel* «l'énoncé poétique n'est lisible dans une totalité signifiante que comme une mise en espace des unités signifiantes»⁶⁰ in cui dunque la linearità del discorso viene messa in discussione, se non propriamente distrutta. In tal senso, lo spazio in cui si colloca la scrittura poetica diviene, secondo una definizione di Michail 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»⁶¹.

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 a essere considerata anche nella sua componente di valore d'uso, espressione di un significante. 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»⁶² messa in moto da suoni ancora estranei alla significazione (come, a un livello radicale, le glossolalie di Artaud⁶³) e riconducibili ai vagiti dei neonati che precedono la produzione dei primi fonemi. L'esplorazione della componente presimbolica si ritrova anche in Freud nella misura in cui egli, facendo propria l'idea del sogno

⁵⁹ D. Roche, *Récits complets*, in Id., *La poésie est inadmissible*, cit., p. 99.

⁶⁰ J. Kristeva, *Matière, sens, dialectique*, in Ead., *Polylogue*, Seuil, Paris 1977, p. 254.

⁶¹ J. Kristeva, *Le mot, le dialogue et le roman*, in Ead., *Sêmeiōtiké. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris 1969, p. 160.

⁶² J. Kristeva, *Le sujet en procès*, in Ead., *Polylogue*, cit., p. 76.

⁶³ Come notato da Fabio Scotto proprio a proposito di Artaud, si tratta di «un linguaggio privato della sua referenzialità semantica, ridotto a pura *phonè*». Cfr. F. Scotto, *Poetica delle forme brevi nella modernità francese*, in D. Borgogni, G.P. Caprettini, C. Vaglio Marengo (a cura di), *Forma breve*, Accademia University Press, Torino 2016, p. 47.

come processo («travail du rêve»⁶⁴) 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 scambio⁶⁵. «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 stessa⁶⁶. 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 ideogrammi⁶⁷. In diversa misura, la ricerca di «un signifiant demantelé par un sens insistant en action»⁶⁸ è anche il processo che sottende gli *Anagrammes* di Saussure, la cui importanza per la poesia di Risset sarà discussa più avanti.

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 dominato dalla morale tradizionale e dai codici della legge civile. 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»⁶⁹. 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.

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*»⁷⁰.

3. Né prosa né poesia

Nell'analisi della produzione rissettiana degli anni relativi a «Tel Quel», un posto di rilievo assume *Poésie et Prose*, il primo testo pubblicato dall'autrice nella rivista. Prima di tutto, si tratta di una delle pochissime poesie di Risset a essere

⁶⁴ S. Freud, *L'Interprétation du rêve*, trad. par I. Meyerson, Éd. F. Alcan, Paris 1926.

⁶⁵ J. Kristeva, *La sémiotique*, in Ead., *Sēmeiōtiké*, cit., p. 38.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ J. Kristeva, *L'engendrement de la formule*, in Ead., *Sēmeiōtiké*, cit., p. 292.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ J. Kristeva, *Comment parler à la littérature*, in Ead., *Polylogue*, cit., p. 14.

⁷⁰ P. Sollers, *L'Écriture et l'expérience des limites*, Seuil, Paris 1968.

state pubblicate singolarmente senza poi venire riprese in volume⁷¹; in secondo luogo, il testo presenta 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 propria della fase che *Tel Quel* stava attraversando in quegli anni. Nei termini di Sollers, distruggere «la vieille antinomie qui appartient à l'ancien monde»⁷² 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 prosa⁷³; 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 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, una lunga serie di spazi bianchi:

Surprenant l'Oasis



LA FEMME

/ AUTRE

Sur le côté les bras robustes⁷⁴

⁷¹ Salvo eventuali ritrovamenti in archivio, le uniche due poesie che condividono questo destino sono: *Le Regard l'attente*, «Ça cinéma», 3, 1975, s.p. e *Blason de la voix*, F. Guetat-Liviani, (dir.), *Blasons du corps masculin*, NèPE & Spectres Familiers, Marseille 1990, s.p.

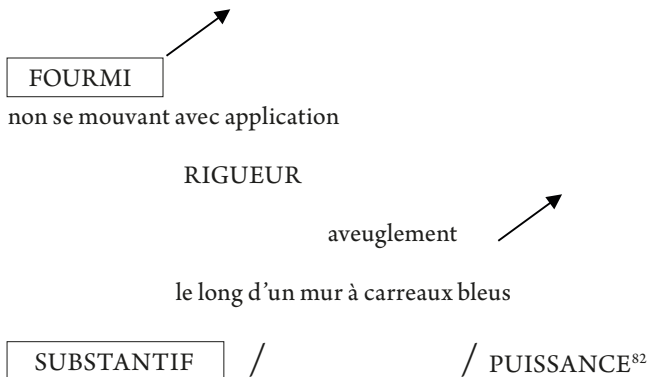
⁷² P. Sollers, *Réponses*, cit., p. 75.

⁷³ «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*, La nuova Italia, Firenze 1992, pp. 167 e 169.

⁷⁴ J. Risset, *Poésie et Prose*, «Tel Quel», 22, 1965, p. 39.

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» e, al tempo stesso tendente a «assolutizzare la percezione, o lo stato»⁷⁹. 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' 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"»⁸⁰. Nei termini di Michela Landi, 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»⁸¹.

Per altri versi, è abbastanza evidente come l'uso che Risset fa dei caratteri tipografici possieda una spiccata ascendenza mallarmeana, sulla quale si ritornerà più avanti. Non solo la componente visiva riveste un'importanza capitale, ma l'uso del maiuscoletto 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:



⁷⁹ S. Agosti, *Il testo degli istanti. Nota sulla poesia di Jacqueline Risset*, in M. Galletti (a cura di), *Jacqueline Risset "Une certaine joie". Percorsi di scrittura dal Trecento al Novecento*, con la collaborazione di F. Cera, M. Felici, S. Svolacchia, Roma TrE-Press, Roma 2017, p. 57.

⁸⁰ Cfr. P. Sollers, *Nombres*, Seuil, Paris 1966 e J. Derrida, *La Dissémination*, Seuil, Paris 1972, p. 341.

⁸¹ M. Landi, «Una cattiva infinità»: *Parentesi e parabasi nella modernità francese*, cit., p. 54.

⁸² J. Risset, *Poésie et Prose*, cit., p. 38.

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. A 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 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'.

Nella parte in prosa, che occupa tre pagine, emerge con chiarezza quella tendenza anti-mimetica propria della poesia di Risset di questi anni, tendenza che si traduce in un'evocazione della realtà talmente filtrata dalla percezione di chi osserva da risultare quasi irriconoscibile. In tal senso, le stanze possono essere «tremblantes», la terrazza «violente», la voce può disfarsi in «morceaux, vers la gauche»⁸³. Persino i confini tra uomo e natura sono sfumati, come se nessuna delle figure evocate potesse essere distinta in maniera precisa, «s'échangeant entre eux avec des mouvements de nuage»⁸⁴. 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 *éche*c, 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.⁸⁵

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

⁸³ J. Risset, *Poésie et Prose*, cit., p. 41.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*.

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 componente identitaria che si traduce nell'insistenza sul pronome di prima persona:

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 vide⁸⁶

Il soggetto è qui 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»⁸⁷. Già a un mero livello di analisi grammaticale del testo, infatti, là dove ci si aspetterebbe l'accordo del participio passato che esprime il femminile («Moi, immergée»), a essere presente è invece il maschile, ovvero il neutro («Moi, immergé»). 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 risulta di colpo ripristinata («descendue»).

Questa ibridazione tra il sé e l'Altro viene poi ampiamente accentuata se si procede a 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 maoista dell'«un se divise en deux», ripresa negli stessi anni da *Tel Quel*⁸⁸, appare piuttosto problematica, e a tratti persino conflittuale, come se vi fosse un rifiuto della possibilità di riconoscersi nel riflesso dello specchio. Curiosamente, però, non è l'immagine riflessa a essere mes-

⁸⁶ Ivi, p. 42.

⁸⁷ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Paris 1975, p. 77.

⁸⁸ Cfr. P. Sollers, *Sur la contradiction*, «Tel Quel», 45, 1971, pp. 3-22.

sa in discussione, bensì l'Io reale, quello in carne e 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 «intermediaire». 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»⁸⁹ e della sfera sociale in cui è previsto che a 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 et 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, si rivelerà però più sistematica e capillare.

4. L'io, il gioco, la scrittura

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 1971⁹⁰: sembrerebbe che gli stessi editori di Le Seuil fossero reticenti a pubblicare un volume difficilmente classificabile secondo le categorie tradizionali e in cui, come già in *Poésie et Prose*, la distinzione stessa tra poesia e prosa è messa in discussione.

In uno dei manoscritti contenuti nel dossier di Seuil conservato all'IMEC si trova 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'a pas de raison de perdre de l'argent sur un texte qui ne s'impose pas.⁹¹

⁸⁹ J. Risset, *C'è del genio nelle donne*, «Il Messaggero», 21 marzo 2006.

⁹⁰ J. Risset, *Jeu*, Seuil, Paris 1971.

⁹¹ *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

Non sorprende, allora, che la lettera di Sollers destinata ai membri del comitato editoriale e volta a 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 (outre 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”.⁹²

È significativo che, nel difendere un volume di cui desiderava vedere l’uscita, Sollers specifichi il modo in cui questo stesso testo dovesse essere considerato, ossia come «un ensemble “poétique”». Poco importa che l’aggettivo sia racchiuso tra virgolette e che Sollers si premuri di precisare che tale definizione è una pura convenzione editoriale: è evidente come, persino per una casa editrice che si era fatta carico di portare avanti «Tel Quel», un libro come *Jeu* fosse di difficile collocazione⁹³.

Costituito, per la quasi totalità, da testi già pubblicati nelle pagine di «Tel Quel»⁹⁴, *Jeu* è composto da cinque sezioni: *Géographie (Parcours)*, *Récit*, *Après-Récit*, *Jeu*, *Méthode*. Sul piano grafico, il volume si presenta come un insieme di testi 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 componenti, 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, attraverso la soppressione quasi sistematica del punto e della virgola.

Il titolo del volume, come precisato da Stefano Agosti, 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, in-

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».

⁹² P. Forest, *Histoire de Tel Quel*, cit., p. 262.

⁹³ 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.

⁹⁴ Nello specifico: *Récit* («Tel Quel», 27, 1966, pp. 33-45); *Après-récit* («Tel Quel», 30, 1967, pp. 27-37); *Jeu* («Tel Quel», 36, 1969, pp. 75-90).

fatti, messo in gioco nel testo attraverso l'attività sperimentale»⁹⁵. 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. D'altronde, come si vedrà in seguito, il binomio poesia-gioco, che si rivela particolarmente fecondo nel caso di Risset, era già stato messo in luce da Ponge attraverso l'invenzione del termine *objeu* per designare la particolare commistione tra *jeu*, *objet* e *je*⁹⁶ nella scrittura poetica.

I testi di *Jeu* appaiono popolati da quanto Kristeva ha definito un «*théâtre des pronoms personnels*»: «ni “je” lyrique, ni “tu” rituel, ni “il” épique», il *je* rissetiano è, di fatto, un «un sujet pluriel»⁹⁷:

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 mais il rejoint encore⁹⁸

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»⁹⁹, 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»¹⁰⁰.

In alcuni casi, la *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»¹⁰¹. Così in Risset: «Chaque fois qu'ils apparaissent (ou elles)»¹⁰²; «ici il doublé d'elle»¹⁰³; «avançant avec force le long de/descendent/ils/(nous?)»¹⁰⁴.

⁹⁵ S. Agosti, *Il testo degli istanti. Nota sulla poesia di Jacqueline Risset*, cit., p. 53.

⁹⁶ F. Ponge, *Le Soleil placé en abîme*, in Id., *Pièces*, in *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, Paris 1999, pp. 776-794.

⁹⁷ J. Kristeva, *Comment parler à la littérature*, cit., pp. 45-46.

⁹⁸ J. Risset, *Jeu*, cit., p. 14.

⁹⁹ J. Derrida, *L'Écriture et la différence*, Seuil, Paris 1967, p. 57.

¹⁰⁰ Ivi, p. 108.

¹⁰¹ S. Mallarmé, *Observation relative au poème «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard»*, in Id., *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, Paris 1998, p. 391.

¹⁰² J. Risset, *Jeu*, cit., p. 35.

¹⁰³ Ivi, p. 24.

¹⁰⁴ Ivi, p. 86.

Il «*récit*» evocato dal titolo di una delle sequenze si carica qui di una valenza molto diversa rispetto a quella tradizionale perché, di fatto, ogni tipo di sequenzialità narrativa è assente. 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*»¹⁰⁵. Persino i numerosi deittici presenti nel testo sembrano rimanere privi di referenti, al punto che ogni notazione temporale appare vaga, impossibile da mettere in relazione con un qualsivoglia tessuto narrativo. Come già osservato da Jean Cohen, «*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*»¹⁰⁶. 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 [...]¹⁰⁷

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, risulta 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 *récit* 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 [...]¹⁰⁸

È chiaro che, se rintracciabile, la concezione temporale che regola il racconto è quanto mai bergsonianiana: lontana dal tradursi in una rappresentazione lineare 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.

¹⁰⁵ Così scrive Sollers in una *fiche de lecture* di *Jeu* a 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.

¹⁰⁶ J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris 1966, pp. 159-160.

¹⁰⁷ J. Risset, *Jeu*, cit., p. 12.

¹⁰⁸ Ivi, p. 23.

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 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 moins [...]¹⁰⁹

Se, come nota Risset in *Théorie d'ensemble*, «Le temps linéaire ne fonctionne plus»¹¹⁰, 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, 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»¹¹¹; «la source proche néanmoins (ici)»¹¹²; «et tout à coup – ici: les corps entassés tournant ensemble»¹¹³. 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"»¹¹⁴. 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 esperita soltanto da chi scrive. 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»¹¹⁵.

¹⁰⁹ Ivi, p. 13.

¹¹⁰ J. Risset, *Questions sur les règles du jeu*, cit., p. 266.

¹¹¹ J. Risset, *Jeu*, cit., p. 11.

¹¹² Ivi, p. 64.

¹¹³ Ivi, p. 54.

¹¹⁴ Ivi, p. 77.

¹¹⁵ Ivi, p. 134.

Altro sintomo di quella «scrittura stenografica» a cui si accennava prima è la frequente omissione del soggetto con la conseguente creazione di enunciati ellittici: «continue mais le feu ne brûle pas vraiment»¹¹⁶; «enregistré comme espace libre»¹¹⁷. In altri casi, invece, la costruzione ellittica si avvale dell'uso del participio passato («Arrêté maintenant le rebord de pierre froide sous la main [...]»)»¹¹⁸ o del gerundio («Se promenant à l'intérieur du corps rencontrant par étages les choses pensées»¹¹⁹). 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: «le calme lui convient l'absence de –»¹²⁰.

Se, come si è detto, è impossibile rintracciare una qualsiasi forma di narrazione, la scrittura di Risset appare invece guidata 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”»¹²¹. In questo caso, è l'allitterazione il principio strutturante della frase, è il ritmo che dunque giustifica il supposto *récit*.

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»¹²²; «[...] de se lier au reste (à la nuit au texte)»¹²³; «se formuler un peu on peut attendre»¹²⁴.

«Toujours partir du découpage déjà fait dans ce qu'on voit – qu'on a vu [...]»¹²⁵: è questa la *démarche* che Risset sembra seguire nel processo di scrittura, così come questa appare l'unica regola del gioco alla 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»¹²⁶ – i mezzi che interessano questa scrittura sono messi in evidenza. La presenza di nessi

¹¹⁶ Ivi, p. 18.

¹¹⁷ Ivi, p. 84.

¹¹⁸ Ivi, p. 21.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ Ivi, p. 38.

¹²¹ Ivi, p. 19. Probabilmente la citazione è tratta dal volume *L'art et la littérature fantastiques* di Louis Vax, presente anche nella biblioteca di Risset, 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.

¹²² Ivi, p. 44.

¹²³ Ivi, p. 18.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ Ivi, p. 13.

¹²⁶ R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, in Id., *Essais critiques IV. Le Bruissement de la langue*, Seuil, Paris 1984, p. 93.

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)¹²⁷

[...] 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 – [...]¹²⁸

Non solo il senso della narrazione appare sfumato, ma questa indeterminazione, lontana dall'essere camuffata, viene accentuata mediante frasi interrogative: «de quoi sinon de quelque chose – quoi –».

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 in questa fase un modello filosofico di capitale importanza per *Tel Quel – 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»¹²⁹. La «géographie» evocata all'inizio del volume è in effetti del tutto personale e non si vuole affatto descrizione mimetica. Lo dimostra il verso posto in esergo alla prima sezione, *Géographie*: «sous le regard direct, l'étendue vide est pleine»¹³⁰.

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 lui»¹³¹.

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». 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” récuise quoi que ce soit qui se présente au “moi de l'auteur” comme principe éventuel de totali-

¹²⁷ J. Risset, *Jeu*, cit., p. 12.

¹²⁸ Ivi, p. 16.

¹²⁹ J. Risset, *Questions sur les règles du jeu*, cit., p. 266.

¹³⁰ J. Risset, *Jeu*, cit., p. 9.

¹³¹ Ivi, p. 11.

sation du texte»¹³², 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 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 [...] ¹³³

È proprio una delle immagini ricorrenti con maggior insistenza nel volume quella in grado di sintetizzare al meglio l'operazione di *renversement* della percezione: si tratta di guardare le cose con la testa all'indietro, dunque da una posizione opposta a quella abituale:

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 fois¹³⁴

La description passe par tous les points indiqués de l'histoire
sans soulever la tête
vue par la tête renversée et couchée avec ses objets¹³⁵

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. Il procedimento rissettiano appare così associabile a quanto riportato da Ponge a proposito di Van Gogh: «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 mode d'expression qu'il s'est choisi»¹³⁶.

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: nei termini di Barthes, tale

¹³² J. Thibaudeau, *Le roman comme autobiographie*, cit., p. 215.

¹³³ J. Risset, *Jeu*, cit., p. 11.

¹³⁴ Ivi, p. 76.

¹³⁵ Ivi, p. 144.

¹³⁶ F. Ponge, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Gallimard, Paris 1967, p. 48.

forma assunta dalla descrizione diventa infatti diametralmente antitetica alla concezione dell'arte come «litote de la nature»¹³⁷.

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 messo in rilievo, facendo sì che, potenzialmente, tutta l'opera possa essere letta come un esteso ipertesto. Come si avrà modo di vedere più avanti, la stessa Risset indagò ulteriormente la nozione di intertestualità classificandola come «memoria poetica»¹³⁸, ovvero come una memoria che deriva dall'assidua frequentazione dei testi altrui e, talvolta, dalla pratica traduttiva. Spesso le citazioni non sono virgolettate né accompagnate da riferimenti, segno di una pratica epigrafica che, 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»¹³⁹, 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*»¹⁴⁰. E 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. Mostrare che quanto è consegnato al lettore 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* derridiana.

Siamo in presenza di quanto Sollers chiama «multidimensionnalité», «que l'écriture, et non la parole, découvre et entraîne»¹⁴¹ e di cui egli stesso, qualche anno dopo, farà esperienza in *Paradis*. Un esempio di questa «memoria poetica», che peraltro dimostra il precoce interesse di Risset per Dante Alighieri, è costituito dal verso «*la forêt épaisse et vive*»¹⁴²: in questo caso la citazione risulta ancora abbastanza riconoscibile, benché amputata dell'aggettivo «divina»¹⁴³. Si tratta di quanto Kristeva definì – rendendo conto di un medesimo procedi-

¹³⁷ R. Barthes, *Littérature littéraire*, in Id., *Essais critiques*, Seuil, Paris 1964, p. 67.

¹³⁸ J. Risset, *Traduction et mémoire poétique. Dante, Scève, Rimbaud, Proust*, Hermann, Paris 2007.

¹³⁹ P. Sollers, *Écriture et Révolution*, cit., p. 75.

¹⁴⁰ R. Barthes, *De l'œuvre au texte*, cit., p. 73.

¹⁴¹ P. Sollers, *Écriture et Révolution*, cit., 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*, cit., p. 51.

¹⁴² J. Risset, *Jeu*, cit., p. 30.

¹⁴³ *Purgatorio* XXVIII, v. 2.

mento riscontrabile in *Nombres* di Sollers – come «prélèvements»¹⁴⁴: 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 anche 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»¹⁴⁵. 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 a ora delineati hanno l'effetto di mettere in risalto una scrittura che si interroga su sé 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»¹⁴⁶. 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”»¹⁴⁷.

Se le regole del gioco esistono – come pure sembrano suggerire il titolo del già menzionato intervento *Questions sur les règles du jeu* in *Théorie d'ensemble*, nonché la sezione di *Jeu* intitolata *Méthode* – non è detto che conformarvi 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»¹⁴⁸. 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»¹⁴⁹. Significativamente, la so-

¹⁴⁴ J. Kristeva, *L'engendrement de la formule*, cit., p. 332.

¹⁴⁵ J. Risset, *Jeu*, cit., p. 58.

¹⁴⁶ C. Prigent, *Question d'oroel*, «Revue des sciences humaines», 59, 188, 1982, p. 139.

¹⁴⁷ J. Risset, *Jeu*, cit., p. 140.

¹⁴⁸ Ivi, p. 111.

¹⁴⁹ Ivi, p. 39.

luzione 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»¹⁵⁰. 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”»¹⁵¹; 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 a 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.

5. La poesia come sottrazione

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 su «Tel Quel» e, parallelamente, a portare avanti l'attività di traduttrice da e verso il francese. È proprio in questi anni, infatti, che *Drame* di Sollers sarà pubblicato per Einaudi e che il *Tristano* di Nanni Balestrini arriverà in Francia tramite Seuil. A questo periodo risale anche la traduzione del *Parti pris des choses* di Ponge (1979), sulla quale si avrà modo di ritornare più avanti.

Testo atipico – come tutti quelli scritti sotto l'influenza di *Tel Quel* – *La Traduction commence* venne pubblicato da Christian Bourgois nell'allora giovane collana *Première Livraison*» diretta da Mathieu Bénézet e Philippe Lacoue-Labarthe. Potendo vantare una serie di titoli 'scomodi' – tra cui *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»¹⁵². Un programma,

¹⁵⁰ Ivi, p. 32.

¹⁵¹ J. Risset, *La chiusura del cerchio*, in Ead., *L'invenzione e il modello*, cit., p. 202.

¹⁵² M. Bénézet, P. Lacoue-Labarthe, *Collection première livraison*, in J. Risset, *La Traduction commence*, Christian Bourgois, Paris 1978, p. 5.

questo, che ben si adatta a 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.

Se il volume passò pressoché inosservato in Francia¹⁵³, diversamente accadde negli Stati Uniti, dove alcune riviste dapprima, ed editori dappoi, si interessarono a questo lavoro, infine tradotto nel 1996 da Jennifer Moxley per la casa editrice Burning Deck¹⁵⁴. Senza dubbio tale attenzione va 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 attorno a cui ruota *La Traduction commence* viene esposto, seppur ellitticamente, nel testo intitolato *Corpus {Histoire}*¹⁵⁵: si tratta 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 vi sia una storia, 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"»¹⁵⁶. 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 tal senso, la scelta di intitolare il volume *La Traduction commence* appare ancora più deceptiva e, al tempo stesso in linea con la nozione derridiana di letteratura come atto 'incoativo' o come «defaillance organisatrice du telos»¹⁵⁷: 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 *Carnet de 1908*.

¹⁵³ La consultazione degli archivi IMEC conferma la quasi totale assenza di articoli critici da parte della stampa francese.

¹⁵⁴ J. Risset, *The Translation Begins*, trans. by J. Moxley, Burning Deck, Providence 1996. Stando a 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.

¹⁵⁵ J. Risset, *Corpus {Histoire}*, in Ead., *La Traduction commence*, cit., pp. 9-33.

¹⁵⁶ O. Renault, *Inadmissibilité de la poésie?*, in P. Ffrench, P. Forest (dir.), *De Tel Quel à l'Infini: l'avant-garde et après?* (Colloques de Londres et de Paris, mars 1995), Pleins Feux, Nantes 2000, p. 137.

¹⁵⁷ Cfr. J. Derrida, *Hors livre*, in Id., *La Dissémination*, Seuil, Paris 1972, p. 13.

In questa raccolta più che in altre, i titoli scelti 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 modo¹⁵⁸.

I due testi appena citati costituiscono, peraltro, un buon esempio di come la raccolta sembra essere costruita. Nel saggio *L'Anagramme du désir*, dedicato alla *Délie* di Maurice Scève e pubblicato nel 1971, Risset aveva visto nell'opera del poeta un «travail de la langue» che si articolava, oltre che in associazioni semantiche e fonetiche, in una «ressemblance infinie», in un'operazione di «stratification et de retournement» che coinvolge la sfera significativa¹⁵⁹. Un medesimo procedimento appare 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 Joseph Guglielmi¹⁶⁰, la lingua passa dall'essere mero strumento comunicativo a personaggio a tutto tondo, decidendo dell'andamento stesso dei versi:

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 [...]¹⁶¹

Qui, le sole protagoniste sono le lettere 'j' e 'm'. 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. Ogni tentativo di decifrare il significato di queste due sillabe (la 'j' potrebbe stare a indicare il nome dell'autrice? Oppure potrebbe trattarsi dell'indicazione del *je* di prima persona?) appare vano. Come spiega Denis Roche, attraverso una definizione della sua poetica che ben si applica a quella di 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 métriques.¹⁶²

¹⁵⁸ Cfr. G. Genette, *Seuils*, Seuil, Paris 1987, pp. 85-89.

¹⁵⁹ J. Risset, *L'Anagramme du désir: essai sur la Délie de Maurice Scève*, Bulzoni, Roma 1971, p. 121.

¹⁶⁰ J. Guglielmi, *Une nouvelle collection démarre chez Christian Bourgois*, «France Nouvelle», 8 mai 1978, p. 36.

¹⁶¹ J. Risset, *La petite marque sur l'estomac*, in Ead., *La Traduction commence*, cit., p. 74.

¹⁶² J. Ristat, *Entretiens avec Denis Roche*, in Id., *Qui sont les contemporains*, cit., p. 226.

D'altronde, se è vero che Risset aveva riscontrato in Scève un uso massiccio dei cosiddetti «mots vides»¹⁶³, la medesima inclinazione è osservabile in *La Traduction commence*, così come già era accaduto in *Jeu*. Gli esempi sono molteplici, al punto che si potrebbe persino affermare che la gran parte dei versi sono, effettivamente, costituiti da sole 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 nous¹⁶⁴

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»¹⁶⁵. E, in effetti, l'utilizzo dei «mots vides» non impedisce che una qualche sorta 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 decriptato solo attraverso queste «greffes» disseminate nel testo¹⁶⁶. 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 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»¹⁶⁷, «courant vers l'étang, / vers le crime»¹⁶⁸ o ancora «Oui et non à l'intérieur des organes»¹⁶⁹, 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 quell'operazione di disseminazione di stampo derridiano già osservata in precedenza. In altre parole, la scrittura sembra procedere per sottrazione piuttosto che, come in genere avviene, per addizione.

¹⁶³ J. Risset, *L'Anagramme du désir: essai sur la Délie de Maurice Scève*, cit., p. 12.

¹⁶⁴ J. Risset, *Pasiphaé*, in Ead., *La Traduction commence*, cit., p. 65.

¹⁶⁵ J. Risset, *L'Anagramme du désir: essai sur la Délie de Maurice Scève*, cit., p. 12.

¹⁶⁶ Sul concetto di «greffe», cfr. J. Derrida, *Hors livre*, cit., p. 17 e sgg.

¹⁶⁷ J. Risset, *Pasiphaé*, cit., p. 65.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ Ivi, p. 70.

In questo senso, i deittici, gli spazi bianchi o i trattini, che marciano una visibile interruzione della frase, operano come simulacri di porzioni di significato mancanti e, al tempo stesso, come tracce di questa stessa assenza: 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»¹⁷⁰.

Nella raccolta, un verso in particolare sembra porsi a emblema di questo modo di fare poesia, sia per la sua costruzione ellittica che per la carica intertestuale: si tratta del bisillabo «si tu»¹⁷¹, 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"»¹⁷². «SI TU» diviene così, derridianamente, emblema del momento incoativo eletto a fondamento dell'atto di scrittura come, d'altronde, il titolo stesso *La Traduction commence* aveva già annunciato:

«SI TU»

revient
cette fois absent¹⁷³

Durante tutta l'esplorazione della *Délie*, Risset non cessa di accostare Scève e Mallarmé proprio sulla base dell'uso massiccio dei «mots vides», uso che, effettivamente, non potrebbe essere meglio esemplificato dal «si tu» mallarmeano; si tratta, per dirla con Lacan, di «bouts de phrases»¹⁷⁴ simili a quelle che, per Barthes, costituiscono il linguaggio dell'innamorato¹⁷⁵.

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

¹⁷⁰ J. Risset, C. Prigent, *Jeu, «poésie», Dante, «TXT»*, 14, 1982, p. 55.

¹⁷¹ Questo verso si trova in diversi momenti della poesia *Vide* in J. Risset, *La Traduction commence*, cit., pp. 49-60.

¹⁷² J. Risset, *L'Anagramme du désir: essai sur la Délie de Maurice Scève*, cit., p. 13. La frase pronunciata da Mallarmé è riportata da P. Claudel in *Positions et propositions sur le vers français*, in Id., *Œuvres en prose*, Gallimard, Paris 1965, p. 15.

¹⁷³ J. Risset, *Vide*, in Ead., *La Traduction commence*, cit., p. 54.

¹⁷⁴ J. Lacan, *Séminaire V. Les formations de l'inconscient*, Seuil, Paris 1998, p. 204.

¹⁷⁵ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris 1977, pp. 183.

e di chi è citato sono completamente cancellati, quel che viene fuori è dunque un nuovo testo in cui gli echi mallarmeiani sono fluidamente assemblati in una nuova architettura poetica:

rien ne peut avoir lieu
qui ne soit le regard¹⁷⁶

In questo quadro, non è irrilevante soffermarsi sull'uso della «ponctuation noire»¹⁷⁷ all'interno dei testi e, nello specifico, sul 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)¹⁷⁸, nella gran parte delle occorrenze è invece «l'irruzione di un'istanza critica nel discorso poetico e narrativo»¹⁷⁹ 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...)¹⁸⁰

– 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...)¹⁸¹

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'auto-correzione, la negoziazione»; crisi del senso che in Risset diventa, lo si è visto, interrogazione sul linguaggio e sui suoi costituenti primari¹⁸².

Significativamente, tutti i processi di scrittura sino a ora delineati sembrano convergere nel testo che chiude la raccolta o che, per meglio dire, sembra co-

¹⁷⁶ J. Risset, *Vide*, cit., p. 49.

¹⁷⁷ Il termine di «ponctuation noire», in opposizione alla «ponctuation blanche», su cui si tornerà più avanti, viene da M. Favriaud, *Quelques éléments pour une théorie de la ponctuation blanche – à partir de la poésie contemporaine*, «L'Information grammaticale», 102, 2004, pp. 39-43; cfr anche M. Favriaud, *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, Lambert-Lucas, Limoges 2014.

¹⁷⁸ Su questo uso della parentesi si veda S. Pétilion-Boucheron, *Parenthèse et tiret double: pour une polyphonie mouvante*, «L'Information grammaticale», 102, 2004, pp. 46-50.

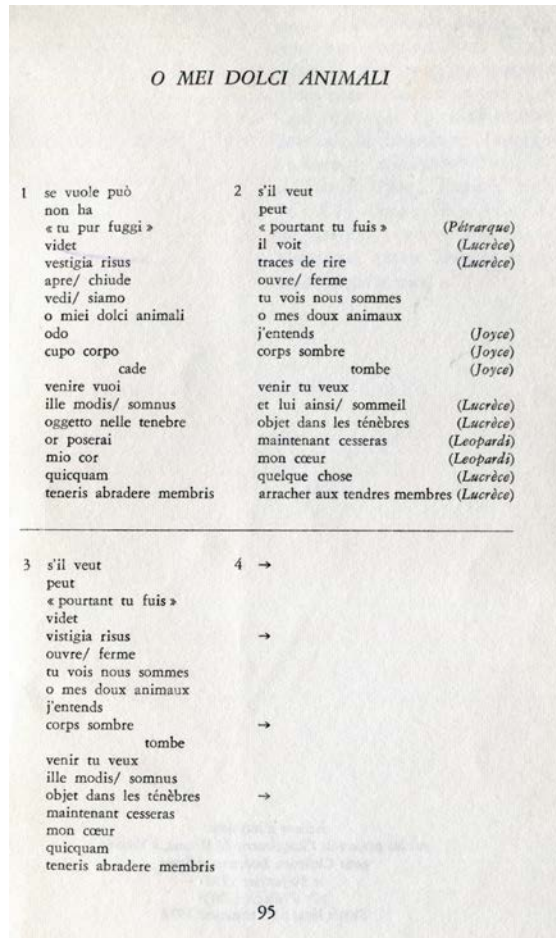
¹⁷⁹ M. Landi, «Una cattiva infinità»: Parentesi e parabasi nella modernità francese, cit., p. 76.

¹⁸⁰ J. Risset, *Fiction*, cit., p. 11.

¹⁸¹ J. Risset, *Notes – fin de l'aventure*, in Ead., *La Traduction commence*, cit., p. 27.

¹⁸² 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 segnalare 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.

stituirne un'apertura, suggerendo la possibilità di una lettura circolare del volume. Quest'ultimo componimento, intitolato *O miei dolci animali*¹⁸³, presenta una struttura alquanto ricercata, tanto dal punto di vista compositivo quanto concettuale, al punto che, con esso, si accede a una terza accezione – questa volta non metaforica – del termine 'traduzione' contenuto nel titolo.



Jacqueline Risset, *O miei dolci animali*, in Ead.,
La Traduction commence, Christian Bourgois, Paris 1978

¹⁸³ 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* (Mondadori, Milano 1947). Cfr. J.C. Stout, *L'Énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes françaises*, cit., p. 266.

Dal punto di vista tipografico, il testo si distingue dagli altri – più ariosi, frammentati dai lunghi intervalli di bianco – per la compattezza: esso si estende infatti 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. La poesia è composta 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 latino¹⁸⁴ mentre, nella seconda, si trova la versione francese, presumibilmente a 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 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. Le frecce, similmente a quanto avveniva in *Poésie et Prose* 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 sottende¹⁸⁵.

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 a 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 *terce forme* barthesiana, dunque¹⁸⁶. In effetti, pur possedendo degli elementi

¹⁸⁴ Nel caso di Joyce gli estratti sono in italiano anche nel testo fonte.

¹⁸⁵ 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 Ead., *Sēmeiōtiké*, cit., p. 175.

¹⁸⁶ R. Barthes, «*Longtemps je me suis couché de bonne heure*», in Id., *Le Bruissement de la langue*, cit., p. 317.

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, 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»¹⁸⁷ 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»¹⁸⁸, 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.¹⁸⁹

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

¹⁸⁷ J. Risset, *O miei dolci animali*, in Ead., *La Traduction commence*, cit., p. 95.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ Cfr. J. Risset, in J.C. Stout, *L'Énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes françaises*, cit., p. 266.

jouent librement, sous un regard attentif, mais distant»¹⁹⁰, sguardo che è quello dell'autrice stessa che li sorveglia e registra le loro mosse.

In questo quadro, non vanno dimenticati i sei versi lasciati senza nome d'autore e inseriti qua e là tra quelli citati. Fatta eccezione per «o miei dolci animali», forse tratto 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 aggiunte scritte da Risset e, pertanto, volutamente prive di riferimenti bibliografici. Sarebbe sbagliato, tuttavia, leggere questi sintagmi come meri punti di ricordo 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 l'appropriazione e la traduzione, infine, lo spazio bianco. La quarta e 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 vedrà in seguito, 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 a 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.¹⁹¹

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.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ R. Barthes, *La Mort de l'auteur*, in Id., *Le Bruissement de la langue*, cit., p. 65.

6. La punteggiatura bianca

Nell'analisi che, in veste di traduttrice, Risset fa della poesia di Marcelin Pleynet un ruolo centrale, come si è detto, viene accordato alla soppressione della punteggiatura. Dopo aver ricordato come la lingua italiana non sia particolarmente incline, probabilmente a causa di certa tradizione letteraria, ad abbandonare una concezione 'descrittiva' 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»¹⁹². Simile era già stato il proposito di Marinetti nel manifesto del 1912: «Le parole liberate dalla punteggiatura irradieranno le une sulle altre, incroceranno i loro diversi magnetismi, secondo il dinamismo ininterrotto del pensiero. Uno spazio bianco, più o meno lungo, indicherà al lettore i riposi o i sonni più o meno lunghi dell'intuizione»¹⁹³.

Applicare tali considerazioni alla poesia di Risset permette di comprendere l'impianto concettuale che si cela dietro l'assenza dei segni di interpunzione che domina le raccolte di questi anni e di metterla in rapporto con alcune coeve produzioni telqueliane e, in particolare, con *H* di Sollers¹⁹⁴, 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 d'insieme; dall'altro, la messa in atto di un «découpage syntaxique [...] pulvérisant aussi bien que multipliant l'unité par le rythme»¹⁹⁵. 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. Nei testi di Risset 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»¹⁹⁶.

Certamente, la soppressione della punteggiatura non è una scelta nuova in poesia ma conta almeno due importanti antecedenti: *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"»¹⁹⁷, in Risset la punteggiatura non è

¹⁹² J. Risset, *Nota sui problemi di traduzione*, cit., p. 244. Anche l'aggettivo «descrittiva» è utilizzato da Risset nella stessa pagina.

¹⁹³ F.T. Marinetti, *Supplemento al manifesto tecnico della letteratura futurista*, Lacerba, Firenze 1914 (1912), p. 100.

¹⁹⁴ P. Sollers, *H*, Seuil, Paris 1973.

¹⁹⁵ J. Kristeva, *Polylogue*, in Ead., *Polylogue*, cit., p. 190.

¹⁹⁶ Cfr. J. Risset, in J.C. Stout, *L'Énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes françaises*, cit., p. 264.

¹⁹⁷ I. Serça, *Esthétique de la ponctuation*, Gallimard, Paris 2012, p. 95.

oggetto di rifiuto – come dimostra l'abbondanza di virgole, parentesi o barre usate in maniera non normativa – ma strumento per creare una molteplicità di letture possibili. La concezione egemonica dell'autore è così rimessa in questione in favore della centralità accordata al lettore: secondo il modello pierciano della semiosi illimitata, a ogni lettore corrisponde una diversa visione del testo e l'insieme delle significazioni di quest'ultimo è dato proprio dalla somma delle diverse letture. Mallarmé lo aveva già intuito: «L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalités mobilisés: ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase»¹⁹⁸.

La soppressione dei segni di interpunzione va di pari passo con un altro procedimento: là dove la punteggiatura è assente, a svolgere una funzione ritmica e sintattica è spesso lo spazio bianco. Lontano dall'essere relegato ai margini della pagina, esso assume un ruolo di primo piano, ponendosi come vero e proprio elemento compositivo del testo poetico¹⁹⁹.

La lezione di Mallarmé appare nuovamente decisiva: introducendo per primo lo spazio bianco all'interno del verso, egli ne aveva di fatto rotto la secolare unità, mettendone così in crisi la legittimità. Se, come ricorda Michel Collot, il verso si definisce come unità prosodica, sintattica o tipografica, il mancato rispetto di almeno uno di questi tre criteri dà vita a una poesia «du troisième type», ovvero né in versi né in prosa²⁰⁰. È esattamente quanto accade in Risset dove, come si è visto, la separazione tra i due generi viene rifiutata in favore di una forma ibrida.

A differenza dei *Calligrammes* di Apollinaire, tuttavia, lo spazio bianco non sembra caricarsi di una valenza grafica volta alla mimesi del referente. Viceversa, come nel *Coup de dés* mallarmeano, che si vuole, nei termini di Serça, testo «à la fois pour l'œil [...] et pour l'oreille», le scelte tipografiche sono da mettere in relazione con le diverse modulazioni possibili della voce che legge, a riprova della «importance à l'émission orale»²⁰¹. «La versification en exigea, comme

¹⁹⁸ S. Mallarmé, *Crise de vers*, in Id., *Divagations*, in *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, Paris 2003, p. 211.

¹⁹⁹ Cfr. I. Chol, *La poésie spatialisée depuis Mallarmé. Les limites du vers*, «Poétique», 158, 2009, pp. 231-247.

²⁰⁰ M. Collot, *La Conquête de l'espace*, in Id., *Sujet, monde et langue dans la poésie moderne*, Garnier, Paris 2018, p. 213. Cfr. anche I. Chol, *La poésie spatialisée depuis Mallarmé. Les limites du vers*, cit., per una disamina più approfondita sulla pertinenza dell'impiego del termine «verso» per certa parte della poesia contemporanea.

²⁰¹ S. Mallarmé, *Observation relative au poème «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard»*, cit., p. 391; cfr. anche I. Serça, *Esthétique de la ponctuation*, Gallimard, Paris 2012, p. 96.

silence alentour», precisa Mallarmé²⁰². La poesia diventa allora una polifonia in cui i versi, separati dal bianco, funzionano come una «partitura»²⁰³:

geste assuré

résumé, repart

de nouveau — mais égal à —

NOUVEAU

tournement des lois

(pas un point, ou un autre)

geste:

«... , dis-je, enfin»²⁰⁴

Alla sintassi lineare del verso classico si oppone così, nei termini di Isabelle Chol, «une pensée du signe qui privilégie la totalité et la simultanéité construites à partir de l'épars»²⁰⁵. Non siamo lontani dalla 'costellazione' mallarmeana: lo spazio della pagina è occupato in tutta la sua estensione e i sintagmi sono lasciati a interagire tra loro attraverso diverse possibili sequenze di lettura. L'occhio percepisce la pagina come un tutto, ma la lettura resta, secondo l'espressione utilizzata dal Gruppo μ , «tabulare»²⁰⁶: essa può infatti partire da un punto qualsiasi ed effettuare ogni tipo di percorso senza che vi sia rischio di compromettere l'elemento significante.

Al tempo stesso, in Risset lo spazio bianco assolve anche una seconda funzione, ossia di sopperire a quella mancanza (o, almeno, all'uso non normativo)

²⁰² S. Mallarmé, *Observation relative au poème «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard»*, cit., p. 391.

²⁰³ *Ibidem*. 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.

²⁰⁴ J. Risset, *Jeu*, cit., p. 88.

²⁰⁵ I. Chol, *La poésie spatialisée depuis Mallarmé. Les limites du vers*, cit., p. 233.

²⁰⁶ Groupe μ , *Rhétorique de la poésie: lecture linéaire, lecture tabulaire*, Éditions Complexe, Bruxelles 1977. Cfr. anche M. Collot, *La Conquete de l'espace*, cit., p. 217.

della punteggiatura esaminato sopra, stabilendo una linearità (o una discontinuità) morfo-lessicale senza bisogno di ricorrere alla punteggiatura per segni. Lo spazio bianco si pone così, secondo la definizione di Michel Favriaud, come «ponctuation blanche» in opposizione alla «ponctuation noire» costituita dai segni di interpunzione veri e propri²⁰⁷. Lo dimostra qualche esempio tratto da *Jeu*:

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 [...]²⁰⁸

[...] mais le ciel est entièrement voilé de nuages gris la lumière est égale en tous les
points du tableau il fait même un peu froid en se déplaçant vers la gauche de
façon symétrique on se recouvre d'une large robe de couleur foncée le visage
encore distrahit s'abaisse lentement vers la boîte posée sur le bord du lit [...]²⁰⁹

Lo spazio si pone dunque 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»²¹⁰. L'assenza di punteggiatura e l'importanza conferita allo spazio bianco procedono allora nella stessa direzione: distruzione della sintassi fissa, scardinamento della centralità del soggetto, frammentazione dei piani significanti con creazione di diverse possibilità di lettura. Grazie allo spazio bianco è quindi possibile, nei termini di Favriaud una «rhématisation multiple»²¹¹ in grado di «brouille[r] les dichotomies admises [...]»:

où tu
je?

TUE?²¹²

Malgrado i mutamenti che interesseranno la poesia di Risset, tale uso del bianco rimarrà inalterato fino alle ultime raccolte, costituendo, di fatto, uno dei tratti più distintivi della sua scrittura.

²⁰⁷ M. Favriaud, *Quelques éléments pour une théorie de la ponctuation blanche – à partir de la poésie contemporaine*, cit.; M. Favriaud, *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, cit. 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*, PUF, Paris 1994, p. 93).

²⁰⁸ J. Risset, *Jeu*, cit., p. 14.

²⁰⁹ Ivi, p. 15.

²¹⁰ A.-M. Christin, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, nouvelle édition revue et augmentée, Vrin, Paris 2009, pp. 173-174.

²¹¹ M. Favriaud, *Quelques éléments pour une théorie de la ponctuation blanche – à partir de la poésie contemporaine*, cit., p. 21.

²¹² J. Risset, *L'affirmation*, in Ead., *La Traduction commence*, cit., p. 83.

7. «Parlare contro le parole»

«Non avrei potuto tradurre Dante se non avessi prima tradotto Ponge in italiano», ha affermato Risset in un'intervista del 2011²¹³. L'importanza di Ponge nella definizione della poetica rissettiana può essere misurata da una duplice prospettiva: da un lato, l'affinità della concezione pongiana della poesia con quella di *Tel Quel* e, dunque, con quella della stessa Risset; dall'altro, la personale operazione di traduzione del *Parti pris des choses* in italiano che richiese un lavoro di riflessione sulla lingua rivelatosi propedeutico per affrontare la traduzione della *Commedia*.

Non vi è dubbio che, nei primi anni di «Tel Quel», Francis Ponge rappresentò un modello imprescindibile per il giovane comitato di redazione. Legato a Philippe Sollers da profonda amicizia sin dal 1956, l'autore del *Parti pris des choses* trovò nella rivista un'importante occasione di rilancio dopo anni di difficoltà economiche²¹⁴. Per molto tempo, Ponge costituì una sorta di eminenza grigia della rivista, prendendo attivamente parte alla formulazione teorica delle intenzionalità del gruppo. Significativamente, non solo il primo numero di «Tel Quel» presentava un testo di Ponge in apertura e uno in chiusura²¹⁵, ma la stessa *Déclaration* liminare apparse a molti ampiamente ispirata alle teorie poetiche dell'autore maturate negli anni precedenti²¹⁶. Rifiutando ogni forma di *engagement* politico, Sollers e gli altri affermavano infatti, alla stregua di Nietzsche, di volere il «mondo» e di volerlo «tale e quale»²¹⁷: «Vouloir le monde, et le vouloir à chaque instant, suppose une volonté de s'ajouter à la réalité en la ressaissant et, plus qu'en la contestant, en la représentant»²¹⁸. Il seguito della storia di *Tel Quel* – con l'avvicinamento al marxismo prima, e al maoismo poi – mostrerà la caducità di tale presa di posizione apolitica. Vero è che, nei primi anni della sua esistenza, complice anche l'alleanza con il Nouveau Roman e la Nouvelle Critique, il gruppo concepiva effettivamente la scrittura come pratica unicamente «immanente del testo»²¹⁹, rifiutando così ogni giustificazione extra-letteraria dell'opera.

²¹³ J. Risset, *Preistoria di una traduzione. La Divine Comédie française di Jacqueline Risset* (intervista di F. Laurenti), «L'Alighieri», 52, 37, 2011, p. 168.

²¹⁴ Per un resoconto dettagliato degli anni del ritiro letterario e degli impieghi svolti da Ponge si rimanda alle interviste dell'autore con Philippe Sollers: F. Ponge, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, cit.

²¹⁵ Rispettivamente, *La Figue (sèche)* e un estratto dai *Proèmes*.

²¹⁶ Cfr. M. Collot, *Francis Ponge: Entre mots et choses*, Champ Vallon, Seyssel 1991, p. 95; P. Forest, *Histoire de Tel Quel*, cit., pp. 57-59.

²¹⁷ Come recita la citazione di Nietzsche posta in esergo al primo numero e tratta, con diverse modifiche, da *Jenseits von Gut und Böse*: «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». Cfr. «Tel Quel», 1, 1960.

²¹⁸ *Tel Quel, Déclaration*, «Tel Quel», 1, 1960, p. 4.

²¹⁹ P. Sollers, *Le réflexe de réduction*, in *Tel Quel, Théorie d'ensemble*, cit., p. 392.

In questo quadro, l'affinità con Ponge, che negli stessi anni affermava «les idées ne sont pas mon fort»²²⁰, appare manifesta. Non a caso, pur non comparando formalmente nel comitato di redazione, Ponge poté far parte dell'esiguo numero di coloro a cui Le Seuil concedeva un piccolo stipendio mensile per la pubblicazione della rivista²²¹.

La prima monografia dedicata a Ponge, e firmata proprio da Sollers, uscì nel 1963 per la collana «Poètes d'aujourd'hui»²²². Se quattro anni dopo, in occasione di una serie di colloqui registrati per France Culture, il divario di ordine estetico-politico tra Ponge e Sollers cominciò a farsi percettibile²²³, la frattura definitiva ebbe luogo con l'adesione di *Tel Quel* al maoismo: da sempre legato a posizioni comuniste, intorno agli anni Settanta Ponge assunse un atteggiamento conservatore che mal si adattava agli sviluppi telqueliani. In maniera analoga, il rifiuto pongiano di confondere la letteratura con l'impegno politico non appariva più compatibile con le prese di posizione sempre più militanti del gruppo²²⁴.

Formalmente, tuttavia, la rottura avvenne solo nel 1974 in occasione della pubblicazione di un articolo di Marcelin Pleynet su Braque per «Art Press», articolo poco elogiativo nei confronti di un artista al cui lavoro Ponge aveva invece dedicato pagine ammirative²²⁵. Citando proprio alcune delle riflessioni di Ponge, Pleynet ne distorse parzialmente il senso, scatenando così la violenta reazione del loro autore. Dopo il rifiuto di «Art Press» di pubblicare una risposta all'articolo di Pleynet, Ponge diffuse per le strade di Parigi un opuscolo eloquentemente intitolato *Mais pour qui se prennent donc maintenant ces gens là?*²²⁶, al quale *Tel Quel* rispose con un altrettanto provocatorio *Un vieux gâteux crache dans sa soupe*²²⁷.

²²⁰ F. Ponge, *My Creative Method*, in Id., *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, Paris 1999, p. 516.

²²¹ 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*, «L'Infini», 49-50, 1995, pp. 32-51.

²²² P. Sollers, *Francis Ponge*, Seghers, Paris 1963.

²²³ Come sottolinea Jean-Michel Gleize, malgrado la «partie de tennis verbal» durante le interviste, Ponge e Sollers lasciarono volutamente da parte gli elementi conflittuali per concentrarsi su ciò che ancora li legava. I due finsero ad esempio di intendersi sul senso da dare alla parola «rivoluzione», nonostante essa fosse certamente compresa in maniera diversa dall'ex comunista e dal giovane maoista. Cfr. J.-M. Gleize, *Francis Ponge*, Seuil, Paris 1988, pp. 222-226. Non a caso, la monografia di Sollers, vendutasi rapidamente, non venne più ristampata. L'edizione successiva, pubblicata nella stessa collana «Écrivains de toujours» e pubblicata nel 1974, venne curata da Marcel Spada. È solo nel 2001 che la casa editrice Seghers ha deciso di ristampare la versione di Sollers.

²²⁴ Per una disamina più approfondita dei rapporti tra Ponge e *Tel Quel* si rimanda a M. Collot, *Francis Ponge: Entre mots et choses*, cit., pp. 94-105.

²²⁵ M. Pleynet, *Braque et les écrans truqués*, «Art Press», 8, 1974, pp. 15-26.

²²⁶ F. Ponge, *Mais pour qui donc se prennent maintenant ces gens-là*, in Id., *Textes hors recueil*, in *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, Paris 2002, pp. 1397-1398.

²²⁷ Cfr. P. Forest, *Histoire de Tel Quel*, cit., p. 470.

Malgrado tali risvolti grotteschi, sarebbe certamente erroneo considerare, come pure è stato fatto, il legame tra *Tel Quel* e Ponge come una mera alleanza strategica²²⁸. Con l'autore del *Parti pris des choses*, Sollers e gli altri membri del gruppo condividevano infatti il medesimo rifiuto per ciò che Pierre Bourdieu ha definito «le ridicule de la pose poétique [...], le pharaïsme intellectuel»²²⁹ erede di quel soggettivismo romantico a cui Ponge aveva reagito rivolgendosi alle «choses». Non diversamente da Ponge, *Tel Quel* avverte l'urgenza di riportare al centro della poesia il linguaggio, in risposta all'inconoscibilità e all'indicibilità del mondo con cui la modernità aveva dovuto confrontarsi. Come osservato da Piero Bigongiari, per Ponge «l'impossibilité du monde à être dit devient possibilité d'être fait dans le langage, comme langage»²³⁰. La nota passione di Ponge per il dizionario Littré deriva, innanzitutto, da un profondo disprezzo per quanto Georges Bataille definiva «l'abus fait par [l'homme] du langage»²³¹: «Qu'on s'en persuade: il nous a bien fallu quelques raisons impérieuses pour devenir ou pour rester poètes. Notre premier mobile fut sans doute le dégoût de ce qu'on nous oblige à penser et à dire, de ce à quoi notre nature d'hommes nous force à prendre part»²³². La «rage de l'expression» pongiana può essere intesa, nei termini telqueliani, proprio come reazione all'impiego del linguaggio come atto perlocutorio al segno considerato come mero valore di scambio: «Les paroles sont toutes faites et s'expriment. Elles ne m'expriment pas»²³³.

L'intenzione di Ponge sarà allora di «parler contre les paroles»²³⁴, di liberare il linguaggio dalle catene dell'abitudine che lo hanno usurato: «voilà la poésie: le langage remis en son état naissant»²³⁵. Come precisa Risset, tale «stato nascente» non indica un «ipotetico strato "prelinguistico" o [...] trasparente, aurorale»²³⁶: dopo tutto, sono «l'ordre et la force» della lingua di Malherbe che Ponge ammira. Viceversa, si tratta di restituire al linguaggio tutto il suo spessore, di considerare che

Les mots sont un monde concret, aussi dense, aussi existant que le monde extérieur [...] chaque mot, c'est une colonne du dictionnaire, c'est une chose qui a une extension, même dans l'espace, dans le dictionnaire, mais c'est aussi une chose qui a une histoire, qui a changé de sens, qui a une, deux, trois, quatre,

²²⁸ Cfr. la *Note de l'éditeur*, cit., pp. 7-8.

²²⁹ P. Bourdieu, *Nécessiter*, in J.-M. Gleize (dir.), *Francis Ponge*, Éditions de l'Herne, Paris 1986, p. 434.

²³⁰ P. Bigongiari, *Enfin Ponge vint, ou la «textilité» de l'«Acte»*, in J.-M. Gleize (dir.), *Francis Ponge*, cit., p. 479.

²³¹ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, in Id., *Œuvres complètes*, t. V, Gallimard, Paris 1973, p. 170.

²³² F. Ponge, *Des raisons d'écrire*, in Id., *Proèmes*, in *Œuvres complètes*, t. I, cit., p. 195.

²³³ F. Ponge, *Rhétorique*, in Id., *Proèmes*, cit., p. 193.

²³⁴ F. Ponge, *Des raisons d'écrire*, cit., p. 197.

²³⁵ F. Ponge, *Pour un Malherbe*, in Id., *Œuvres complètes*, t. II, cit., p. 242.

²³⁶ J. Risset, *De varietate rerum, o l'allegria materialista*, introduzione a F. Ponge, *Il partito preso delle cose*, introduzione e traduzione di Jacqueline Risset, Einaudi, Torino 1979, p. ix.

cinq, six significations. Qui est une chose épaisse, contradictoire souvent, avec une beauté du point de vue phonétique, cette beauté des voyelles, des syllabes, des diphtongues, cette musique... [...] Les mots, c'est bizarrement concret.²³⁷

Guardare a Ponge come semplice poeta degli 'oggetti' equivarrebbe a negare precisamente tale ricerca sulla lingua che, secondo il programma stabilito in *My creative method*, ha come scopo ultimo quello di far sì che la poesia possa rimpiazzare il dizionario: «Il faut que mon livre remplace: 1° le dictionnaire encyclopédique, 2° le dictionnaire étymologique, 3° le dictionnaire analogique (il n'existe pas), 4° le dictionnaire de rimes (de rimes intérieures aussi), 5° le dictionnaire des synonymes, 6° toute poésie lyrique à partir de la Nature des objets, etc.»²³⁸.

'Cose' e 'oggetti', lo ricorda bene Jean-Marie Gleize²³⁹, non devono pertanto essere confusi: prendere il partito delle cose non equivale ad aderire a una forma di oggettivismo né riconoscere nell'oggetto una trascendenza evocativo-immaginativa; si tratta invece, per Ponge, di un mezzo per allontanarsi dal lirismo di stampo romantico, così come da ogni forma di simbolismo. Pertanto, sintetizza Gleize, «"son parti pris des choses" implique indissolublement un compte-tenu de la langue»²⁴⁰. La descrizione rematica appare infatti del tutto insufficiente per Ponge: ne sono una prova l'ampio uso della metonimia, i diversi tipi di metafora impiegati²⁴¹, l'importanza accordata alle rime interne: in sostanza quel *surcodage* normalmente estraneo ai testi puramente descrittivi²⁴². Sartre lo aveva già intuito nel 1944: «chez lui [Ponge] il ne s'agit pas de *décrire* [...] il parle de la cigarette sans dire un mot du papier blanc qui l'entoure, du papillon sans presque mentionner les dessins qui jaspent ses ailes: il ne se soucie pas des *qualités* mais de l'*être*»²⁴³.

Per Ponge, infatti, l'oggetto si presenta come «mécanisme linguistique en acte», linguaggio prima che materia o, ancor meglio, linguaggio e materia insieme: «continuation radicale de l'apparaître dans l'être, et dans le même temps, de l'être linguistique dans l'être materique»²⁴⁴. Non più semplice *objet*, esso diventa per Ponge *objeu*, «gioco oggettivo [...] decisa messa in questione di ogni fissità, di ogni petrificazione e reificazione»²⁴⁵. Non diversamente da Risset, che a esso ha dedicato la prima raccolta poetica, il *jeu* è componente fondamentale della scrittura, sinonimo di una libertà ritrovata rispetto al rapporto obbligato tra

²³⁷ F. Ponge, *La Pratique de la littérature*, in Id., *Méthodes*, in *Œuvres complètes*, t. I, cit., pp. 675-676.

²³⁸ F. Ponge, *My Creative Method*, cit., p. 536.

²³⁹ J.-M. Gleize, *Présentation*, in Id. (dir.), *Francis Ponge*, cit., p. 14.

²⁴⁰ *Ibidem*. Cfr. F. Ponge, *My Creative Method*, cit., p. 522.

²⁴¹ Marcel Spada ne distingue quattro tipi: «unifiante», «synthétisante», «composite», «superposée». Cfr. M. Spada, *Francis Ponge*, Seghers, Paris 1974, p. 49.

²⁴² Cfr. I. Oseki-Dépré, *Les plaisirs de la pluie*, in J.-M. Gleize (dir.), *Francis Ponge*, cit., pp. 100-113.

²⁴³ J.-P. Sartre, *L'Homme et les choses*, in Id., *Situations I*, Gallimard, Paris 1947, p. 242.

²⁴⁴ P. Bigongiari, *Enfin Ponge vint, ou la «textilité» de l'«Acte»*, cit., p. 476.

²⁴⁵ J. Risset, *De varietate rerum, o l'allegria materialista*, cit., p. x.

significato e referente: vale a dire, nei termini di Ponge, riconoscere «l'importance de chaque chose, et la muette supplication, les muettes instances qu'elles font qu'on les parle, à leur valeur, et pour elles-mêmes, – en dehors de leur valeur habituelle de signification»²⁴⁶. Non a caso, nell'ottica pongiana, è l'oggetto stesso a dettare, di volta in volta, «une forme rhétorique particulière»²⁴⁷. Al tempo stesso, il gioco è anche reazione a una supposta unità del senso, propensione alla frammentarietà, avversione a un principio regolatore, identificazione di un piacere della scrittura: «Le poème», afferma Ponge «est un objet de jouissance proposé à l'homme, fait et posé spécialement pour lui»²⁴⁸.

Tanto in Risset quanto in Ponge, inoltre, il *jeu* implica per omofonia anche la centralità del *je*: non si tratta certamente di soggettivismo, ugualmente estraneo a entrambi gli autori, ma dell'importanza riservata alla centralità conferita alla percezione. È proprio in virtù di questo aspetto che Risset riconosce nella poesia di Ponge l'impronta fenomenologica già individuata da Sartre²⁴⁹. Significativamente, tuttavia, ciò che interessa Risset nell'approccio fenomenologico di Ponge è «l'enunciazione *nascente* [...] del primo manifestarsi dell'oggetto, la novità, la sorpresa del primo contatto immediato con la sua esistenza»²⁵⁰: in altre parole, l'istante. Torneremo più avanti sull'accezione conferita da Risset a questo termine, così come sull'importanza di una rivelazione che passa attraverso la sorpresa; sin da ora appare però possibile rintracciare nella lettura husserliana di Ponge proposta da Risset l'attenzione per il momento pre-cognitivo che, lo si è visto, la poesia stessa dell'autrice non cessa di ricercare. «Écrire», afferma Risset, «c'est faire l'expérience de la discontinuité. Proust [...] désignait l'interpénétration du temps et de l'espace (rejaillissement de l'un sur l'autre), liée à l'opération principale de l'écriture, comme genèse d'objets non stables, points de rencontre, "mélanges"»²⁵¹.

Come rilevato da Michel Collot, è precisamente tale commistione tra *jeu*, *je* e *objet* a determinare la *objoie*, che altro non è se non «la jouissance procurée par la conjonction en acte du moi, du monde et des mots»²⁵². Tale congiunzione, benché possibile, appare tuttavia subordinata ai limiti del linguaggio, al-

²⁴⁶ F. Ponge, *Les façons du regard*, in Id., *Proèmes*, cit., p. 173.

²⁴⁷ F. Ponge, *My Creative Method*, cit., p. 533.

²⁴⁸ F. Ponge, *Natare piscem doces*, in Id., *Proèmes*, cit., pp. 178-179.

²⁴⁹ J.-P. Sartre, *L'Homme et les choses*, cit., pp. 226-270. Contrariamente a Sartre, Risset precisa che quella di Ponge non è una fenomenologia esistenzialista ma materialista. Va ricordata, a ogni modo, la reticenza di Ponge a essere etichettato come poeta fenomenologico: cfr. F. Ponge, *Joca Seria. Notes sur les sculptures s'Alberto Giacometti*, in Id., *L'Atelier contemporain*, in *Œuvres complètes*, t. II., cit., p. 616: «il y a [...] ceux qui s'écrient en chœur: allons aux choses (Husserl) ou à la terre (Nietzsche); et puis il y a ceux qui plongent *vraiment* dans le monde, dans la nature, dans la terre: moi d'abord».

²⁵⁰ J. Risset, *De varietate rerum, o l'allegria materialista*, cit., pp. vii-viii. Corsivo dell'autrice.

²⁵¹ J. Risset, *Questions sur les règles du jeu*, cit., p. 267. Significativamente, nel già menzionato articolo di Sartre, anche alla poetica di Ponge viene associato «un parti pris du discontinu». Cfr. J.-P. Sartre, *L'Homme et les choses*, cit., p. 283.

²⁵² M. Collot, *Sujet, monde et langage dans la poésie moderne. De Baudelaire à Ponge*, cit., p. 59.

la difficoltà, come si è detto, di trovare di volta in volta una «retorica» che si adatti alla materia senza tradire la percezione originale. «Ainsi, la parole nous conduit-elle à la limite visible de la parole, là où elle peut s'arrêter sans déchoir et reconnaître sa réussite relative et son échec absolu»²⁵³, scrive Sollers. Lo stesso processo appare all'opera in *La Traduction commence*, dove l'onnipresenza dei deittici ritarda – o persino annulla – la componente significante. Se, come scrive ancora Sollers, «Ponge rejoint ainsi ce “principe d'incertitude”, édicté par Heisenberg»²⁵⁴, lo stesso può dirsi della poesia di Risset di questi anni in cui, come annunciato in *Jeu* alla stregua di Mallarmé, «tout se passe, par raccourci, en hypothèse»²⁵⁵.

In accordo con una pratica ampiamente messa a profitto da *Tel Quel*, il fallimento della scrittura non è però nascosto, quanto invece svelato al lettore, il quale è chiamato a fuggire da ogni tentazione di mistificazione dell'opera. È quanto accade attraverso la serie di «relations d'échecs de description»²⁵⁶ pongiane che si pongono come un anti-*Parti pris de choses*, collezione di tentativi falliti di portare il linguaggio verso le cose, insieme di scarti a cui tuttavia è conferita la dignità di 'testo'. Per Ponge, come per Risset, la scrittura si fa così «rectification continue»²⁵⁷, reiterazione di «prove»; l'opera stessa è «fabrique du pré», ossia, in virtù del doppio significato conferito da Ponge a «pré» (prato) e «pré» (prima), esibizione dell'avantesto. «La véritable poésie», scrive Ponge in *Pour un Malherbe*, «n'a rien à voir avec ce qu'on trouve actuellement dans les collections poétiques. Elle est ce qui ne se donne pas pour poésie. Elle est dans les brouillons acharnés de quelques maniaques de la nouvelle étreinte»²⁵⁸. È significativo, d'altronde, che tale giudizio si trovi un volume, com'è *Pour un Malherbe*, che per molti versi può essere considerato esso stesso una successione di *brouillons* comportanti appunti, schemi, date e persino la trascrizione di un'intervista dell'autore per la radio. In tal senso, come ricorda Michel Collot, è a Ponge che va riconosciuto il ruolo di precursore di quanto Umberto Eco definì «opera aperta»²⁵⁹, impostasi in Francia soltanto a partire dagli anni Sessanta, e ampiamente praticata da *Tel Quel*, in cui convergono teoria, critica e creazione²⁶⁰. Per usare i termini di Risset, non vi è più separazione possibile tra «critica» e «canto», tra «poesia» e «semiologia»²⁶¹.

²⁵³ P. Sollers, *Francis Ponge*, cit., p. 26.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ S. Mallarmé, *Observation relative au poème «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard»*, cit., p. 391.

²⁵⁶ F. Ponge, *Pages bis*, in Id., *Proèmes*, cit., p. 207.

²⁵⁷ F. Ponge, *Berges de la Loire*, in Id., *La Rage de l'expression*, in *Œuvres complètes*, t. I, cit., p. 337.

²⁵⁸ F. Ponge, *Le Monde muet est notre seule patrie*, in Id., *Méthodes*, cit., p. 631.

²⁵⁹ U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962.

²⁶⁰ M. Collot, *Francis Ponge: Entre mots et choses*, cit., p. 91.

²⁶¹ J. Risset, *De varietate rerum, o l'allegria materialista*, cit., p. V.

8. Tradurre Francis Ponge

La scelta di Risset di tradurre *Le Parti pris des choses* nel 1979 può essere compresa, come ricorda Luigi Magno, proprio alla luce della continuità sopra delineata tra la poetica dell'autrice e quella di Ponge²⁶². Già prima del 1971, infatti, Risset aveva manifestato a Giuseppe Ungaretti la sua intenzione di tradurre Ponge²⁶³, intenzione poi concretizzatesi nella raccolta *Vita del testo*²⁶⁴ curata da Piero Bigongiari e comprendente un'antologia di testi tratti da diverse opere pongiane. Oltre a Risset, a cui venne affidata la maggior parte delle traduzioni, lavorarono alla raccolta anche Giuseppe Ungaretti, Luciano Erba e lo stesso Bigongiari.

Diversamente dall'esperienza di traduzione di Dante, sui cui Jacqueline Risset tornò a più riprese²⁶⁵, quella di Ponge è raccontata in un unico testo²⁶⁶ del 1986, in cui ne vengono rintracciati gli ostacoli principali, riassumibili nella difficoltà di rendere in italiano una scrittura interamente fondata sul gioco tra significante e significato; una scrittura che, per di più, come aveva dichiarato lo stesso Ponge, era interamente radicata nella lingua francese: «il s'agit de l'objet dans la langue française, dans l'esprit français»²⁶⁷. Impresa tanto più «ardita», come ebbe a definirla Risset, se si considera la complessità accresciuta di tradurre dalla propria lingua verso una lingua seconda²⁶⁸.

Se la traduzione di Ponge si dimostrò così fondamentale per affrontare Dante fu proprio perché Risset dovette confrontarsi per la prima volta con quella rottura del «legame musaico» che si rivelerà così frequente nell'operazione di traduzione della *Commedia*: «Ponge refuse d'être défini comme poète [...] et pourtant la notion d'un ensemble de paroles liées par le lien musaïque lui conviendrait sans aucun doute. Le lien musaïque étant la nécessité réalisée, et désormais irréfutable du rapport entre le son et le sens»²⁶⁹. Nonostante tutto sembri separare la poesia pongiana dal poema di Dante, è proprio il *travail* sulla lingua ad avvicinare i due poeti, la comune necessità di reinventare le strutture significanti oltre i limiti imposti dall'uso. «Le Littré n'est pas loin: j'ai le sentiment que les mots justes s'y trouvent. S'ils n'y sont pas, après tout, il me faudra les créer»²⁷⁰: gesto dantesco per eccellenza che richiama la serie di neologismi della *Com-*

²⁶² L. Magno, *Per una cronologia. Su alcune traduzioni dell'opera di Francis Ponge in Italia*, in F. Laurenti, *Tradurre l'Europa. Jacqueline Risset da Tel Quel ai Novissimi a Dante a Machiavelli*, Artemide, Roma 2017, p. 116.

²⁶³ F. Laurenti, *Il partito preso della traduzione*, cit., p. 184.

²⁶⁴ F. Ponge, *Vita del testo*, a cura di P. Bigongiari, Mondadori, Milano 1971.

²⁶⁵ Cfr. *infra*, *Traduzione e memoria poetica*.

²⁶⁶ J. Risset, *La Gaya scienza de Francis Ponge*, in J.-M. Gleize (dir.), *Francis Ponge*, cit., pp. 399-402.

²⁶⁷ F. Ponge, *My Creative Method*, cit., p. 531.

²⁶⁸ J. Risset, *Preistoria di una traduzione. La "Divine Comédie" francese di Jacqueline Risset*, cit., p. 168.

²⁶⁹ J. Risset, *La Gaya scienza de Francis Ponge*, cit., p. 400.

²⁷⁰ F. Ponge, *My Creative Method*, cit., p. 527.

media coniati per sopperire all'insufficienza del linguaggio nel rendere conto dell'esperienza ultraterrena.

In Ponge, la ricerca di tale linguaggio «qui produira l'effet de surprise et de nouveauté»²⁷¹ passa spesso per l'interrogazione etimologica. Quest'ultima non costituisce tuttavia una semplice conferma dell'esattezza di un dato termine scelto, benché anche tale funzione rappresenti una parte importante della creazione pongiana. Come suggerito da Bernard Veck, la riattivazione dell'etimologia è sintomatica di una pratica 'genealogica' volta a conferire alle parole un nuovo spessore semantico²⁷².

Di tale pratica costituiscono un esempio alcuni versi scelti dalla stessa Risset:

Aux buissons typographiques constitués par le poème sur une route qui ne mène hors des choses ni à l'esprit, certains fruits sont formés d'une agglomération de sphères qu'une goutte d'encre remplit. [...]

Mais le poète au cours de sa promenade professionnelle, en prend de la graine à raison: "Ainsi donc, se dit-il, réussissent en grand nombre les efforts patients d'une fleur très fragile quoique par un rébarbatif enchevêtrement de ronces défendue. Sans beaucoup d'autres qualités, - *mûres*, parfaitement elles sont mûres - comme aussi ce poème est fait".²⁷³

Come sottolinea Risset, qui è la polisemia della parola «*mûres*» (che può avere valore di sostantivo o di aggettivo: 'more' o 'mature') a creare un «entrelacement» tra referente, significante e significato che non ha un corrispettivo immediato in italiano²⁷⁴. La scelta della traduttrice è sintomatica della premienza accordata al rispetto del gioco linguistico, ovvero al significante:

Sui cespugli tipografici costituiti dal poema, su una strada che non porta né fuori dalle cose né verso la mente, certi frutti sono formati da una agglomerazione di sfere che una goccia di inchiostro riempie. [...]

Il poeta invece nel corso della sua passeggiata professionale ne fa giustamente il proprio modello: "Così dunque, si dice, riescono in gran numero gli sforzi pazienti di un fiore molto fragile benché da un arcigno intricarsi di rovi difeso. Senza molte altre qualità - *more*, perfettamente *more* sono, e *mature* - come anche questa poesia è fatta".²⁷⁵

Se Risset è costretta ad aggiungere «e *mature*», l'omonimia francese tra «*more*» e «*mature*» viene però resa in italiano con quella tra il frutto e il colore nero: «ce que le nom italien *more* offre en revanche c'est la *noirceur* [...], la qualité précisément qui fait de ces "petites sphères sans beaucoup de qualités" des

²⁷¹ F. Ponge, *Raisons de vivre heureux*, in Id., *Proèmes*, cit., p. 198.

²⁷² B. Veck, *Francis Ponge ou du latin à l'œuvre*, in J.-M. Gleize (dir.), *Francis Ponge*, cit., p. 386.

²⁷³ F. Ponge, *Les Mûres*, in Id., *Le Parti pris des choses*, in *Œuvres complètes*, t. I, cit., pp. 17-18.

²⁷⁴ J. Risset, *La Gaya scienza de Francis Ponge*, cit., p. 401.

²⁷⁵ F. Ponge, *Il partito preso delle cose*, cit., p. 15.

objets à mi-chemin entre la nature et l'encre»²⁷⁶. Come nel caso di «mûres» in francese, anche il nero delle «more» costituisce infatti una proprietà intrinseca dell'oggetto descritto; parallelamente, come avviene nel testo originale, esso è in grado di rimandare intuitivamente alla scrittura stessa, suggerendo il nesso con i «cespugli tipografici» e la «goccia di inchiostro».

Un altro esempio, forse ancora più emblematico del *jeu* pongiano intorno alla lingua, è il seguente verso tratto da *Le Cageot*: «À mi-chemin de la cage au cachot la langue française a cageot»²⁷⁷. Anche in questo caso, sottolinea Risset, il traduttore deve impregnarsi «des nœuds de relations suggérés entre les différents plans qui joignent autour de l'objet mots et choses»²⁷⁸. È interessante notare come nella traduzione rissettiana sia nuovamente il significante ad avere la meglio, a scapito della vicinanza semantica dei tre termini francesi evocanti tutti uno spazio chiuso, angusto: «Tra casetta e cassata la lingua italiana ha cassetta». Tuttavia, sottolinea Risset, tale sostituzione appare legittimata, nel sistema pongiano di «oppositions et ambivalences» dalla «chaîne euphorique qui joint la simplicité quotidienne (*casetta*) à la dégustation sans obstacles (*cassata*)»²⁷⁹.

Come avvertito da Enza Biagini, al traduttore di Ponge è richiesta, in fondo, la stessa «rage de l'expression» che anima il gesto dell'autore²⁸⁰. Escluso il «rassurant mot à mot», un'unica soluzione appare possibile per Risset; una soluzione che, lo si vedrà, appare la stessa adottata per tradurre Dante: «le traducteur doit entrer dans le laboratoire – traiter le deuxième idiome avec la même confiance que Ponge manifeste au premier, compter que les mots répondent; changer de valence au besoin, amener à la lumière d'autres traits, d'autres liens entre la chose choisie et le nom qui la représente dans cette langue-ci»²⁸¹.

²⁷⁶ J. Risset, *La Gaya scienza de Francis Ponge*, cit., p. 401.

²⁷⁷ F. Ponge, *Le Cageot*, in Id., *Le Parti pris des choses*, cit., p. 18.

²⁷⁸ F. Ponge, *Il partito preso delle cose*, cit., p. 17.

²⁷⁹ J. Risset, *La Gaya scienza de Francis Ponge*, cit., p. 401.

²⁸⁰ E. Biagini, *Antologie d'autore: Francis Ponge e André Frénaud in Italia*, in G. Quiriconi (a cura di), *Antologia e poesia nel Novecento italiano*, Bulzoni, Roma 2011, p. 178.

²⁸¹ J. Risset, *La Gaya scienza de Francis Ponge*, cit., p. 401.

Traduzione e memoria poetica

1. Dante: il grande assente

Histoire d'une absence: è significativo che, nel presentare il bilancio degli studi su Dante in Francia, Jacqueline Risset scelga di intitolare così il suo intervento¹. E non si tratta di certo di un eufemismo. Quasi un secolo prima, Albert Counson – al quale si deve una delle più antiche rassegne della ricezione dantesca d'oltralpe – iniziava il suo saggio ricordando come il primo dei francesi a essersi interessato al poeta fiorentino, il cardinale Bertrand de Poyet, ne disprezzasse talmente l'opera da vietare ai fedeli la lettura del *De Monarchia* e di come questi si mobilitò – fortunatamente senza successo – affinché la tomba di Dante venisse riaperta e le sue ceneri disperse². Sollers è ancora più categorico: «Oubli de Dante? Non, hantise au contraire, interprétation hâtive et intéressée»³, mentre Henri Hauvette parla addirittura di «misogallisme de Dante»⁴. 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

¹ J. Risset, *Histoire d'une absence*, in Ead., *Dante écrivain ou l'Intelletto d'amore*, Seuil, Paris 1982, pp. 218-234. Nel 2001 il titolo sarà ripreso con leggere modifiche: *Dante en France, histoire d'une absence*, in N. Borsellino, B. Germano (a cura di), *L'Italia letteraria e l'Europa*. Atti del Convegno di Aosta (20-23 ottobre 1997), Salerno Editrice, Roma 2001, pp. 59-71.

² A. Counson, *Dante en France*, Fr. Junge-Fontemoing, Erlangen-Paris 1906, p. 5.

³ P. Sollers, *La Divine Comédie. Entretiens avec Benoît Chantré*, Gallimard, Paris 2002, p. 9.

⁴ H. Hauvette, *Études sur la Divine Comédie*, Honoré Champion, Paris 1922, p. 190.

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. Eliot, Ezra Pound o Charles Southward Singleton)⁵.

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 riserva⁶.

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 trovatori⁷: 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 dantesca⁸. Fino all'avvento del romanticismo, Dante è per lo più considerato come l'autore di rime 'aspre' in opposizione a quelle 'dolci', più immediatamente fruibili, di Petrarca. Un confronto, questo, che per certi versi lo stesso Petrarca contribuì ad alimentare attraverso il 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 dantesca⁹.

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 a essere

⁵ A. Farinelli, *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania*, Fratelli Bocca Editori, Torino 1922, p. 213. Si rimanda, inoltre, per una panoramica sulle riscritture di Dante in USA, Russia e Italia al numero di «Semicerchio» intitolato *Rewriting Dante*, 36, 1, 2007.

⁶ Si veda in proposito E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, trad. di M. Candela, A. Luzzatto, La Nuova Italia, Firenze 1992, pp. 251-253.

⁷ Sull'eredità di Dante in opposizione a quella petrarchesca, anche in ambito italiano, si veda P.V. Mengaldo, *Dante e Petrarca nella letteratura italiana*, «Semicerchio», 36, 1, 2007, 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».

⁸ 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, mentre il viaggio di Dante a Parigi è ancora una questione dibattuta (cfr. G. Petrocchi, *Vita di Dante*, Laterza, Bari 1983 o, più recentemente, A. Barbero, *Dante*, Laterza, Bari 2020). 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.

⁹ Su questo punto si rimanda, in particolare, a T. Hunkeler, *Dante à Lyon: des «rime petrosc» aux «durs épigrammes»*, «Italique», 11, 2008, pp. 9-27. Per l'opposizione tra Dante e Petrarca in Francia cfr. J. Risset, *Dante en France, histoire d'une absence*, cit., p. 62.

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 patriottismo. In tal senso, l'astio sfociava spesso in una compilazione biografica inesatta, attraverso la quale i tratti di Dante venivano resi più aspri, quasi imbarbariti, come dimostra la voce «Dante d'Aligere» (*sic*) redatta da Isaac Bullart per l'Académie des sciences et des arts:

Il déshonore par ses vers la mémoire et la race de Charles de Valois, le principal instrument de son exil; disant que Hugues Capet estoit fils d'un boucher [...]. Ce grand poète estoit d'un tempérament mélancolique [...]. Il avoit la taille mediocre, la face longue, le nez aquilin, la lèvre d'en bas grosse, et poussant en dehors, les cheveux noirs et crépus.¹⁰

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»¹¹.

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 studio¹². 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 a 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 rima¹³. La scoperta, relativamente recente, del cosiddetto manoscritto di Torino – tutt'ora considerato

¹⁰ I. Bullart, *Académie des sciences et des arts, contenant les vies et les éloges historiques des hommes illustres qui ont excellé en ces professions depuis environ quatre siècles parmy diverses nations de l'Europe*, t. II, imprimé par les soins de l'auteur, Amsterdam 1682, pp. 307 e 309.

¹¹ A. Baillet, cit. in A. Counson, *Dante en France*, cit., p. 61. Vedi anche A. Farinelli, *Dante e la Francia dall'età media al secolo di Voltaire*, vol. II, Hoepli, Milano 1908, pp. 14-15.

¹² A. Farinelli, *Dante e la Francia dall'età media al secolo di Voltaire*, vol. I, cit., p. 216.

¹³ Cfr. C. Morel, *Les plus anciennes traductions françaises de la Divine Comédie*, Librairie Universitaire H. Welter, Paris 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.

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. 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 *Oeuvres complètes de Dante* soltanto tra il 1843 e il 1856¹⁴.

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 cancellato e sostituito da un resoconto che si vuole storico: «Mon père en ce temps là fut de Paris le compte»¹⁵. Più in generale, queste prime traduzioni, a 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 terzi¹⁶. 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 da 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»¹⁷. 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 une poésie délicate, mignarde, coulante et bien aysée, comme est celle quasi de tous noz poètes François»¹⁸.

¹⁴ Cfr. C. Trincherò, *La prima traduzione francese della "Vita Nuova" nell'opera dell'italianista Étienne-Jean Delécluze*, «Studi Francesi», 59, 2, 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.

¹⁵ C. Morel, *Les plus anciennes traductions françaises de la Divine Comédie*, cit., p. 432. Si veda anche D. Cecchetti, *Dante e il rinascimento francese*, in M. Guglielminetti (a cura di), *Lecture classensi*, vol. XIX, Longo Editore, Ravenna 1990, pp. 55-56.

¹⁶ D. Cecchetti, *Dante e il rinascimento francese*, cit., p. 51.

¹⁷ Ivi, pp. 52-53.

¹⁸ Ivi, p. 53.

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 una delle poche intellettuali a difendere la superiorità di quest'ultimo, giudicato «mieux fondé plus subtilement»¹⁹. 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 lutto, 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 dantesca: affinché possa giungere all'ultimo cielo, la Sibilla – doppio femminile di Virgilio – porgerà alla protagonista una scala 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 suprema²⁰.

Con il Rinascimento, un'altra lettura equivoca del poema relega Dante in un'ottica pseudo teologica. 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 antipapale²¹. Nemmeno Montaigne, nella sua *Tour*, possedeva un qualsiasi volume del poeta, sebbene una citazione contenuta negli *Essais* e tratta dall'*Inferno* lascia supporre una conoscenza almeno indiretta della *Commedia*²². Parallelamente,

¹⁹ «Mais se mieulx vuelz oïr descripre paradis et enfer, et par plus subtilz termes plus haultement parlé de theologie, plus prouffitablement, plus poetiquement et de plus grant efficace, lis le livre que on appelle le Dant, ou le te fais exposer pour ce que il est en langue florentine souverainement dicté: la oyras autre propos mieux fondé plus subtilement, ne te desplaise, et ou tu pourras plus prouffiter que en ton *Romant de la Rose*, – et cent fois mieux composé; ne il n'y a comparison, ne t'en courouces ja». C. de Pisan, J. Gerson, J. de Montreuil, et al., *Lettre de Christine de Pizan, lettre à maître Pierre Col, 2 octobre 1402* in E. Hicks (dir.), *Le Débat sur le Roman de la Rose*, Honoré Champion, Paris 1977, p. 142.

²⁰ Farinelli lo definisce, addirittura, «il beato regno della pedanteria medievale». A. Farinelli, *Dante e la Francia dall'età media al secolo di Voltaire*, vol. I, cit., pp. 172 e 183.

²¹ 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». A. Farinelli, *Dante e la Francia dall'età media al secolo di Voltaire*, vol. I, cit., p. 223.

²² La citazione in questione, contenuta in M. de Montaigne, *De l'institution des enfants*, in Id., *Essais*, t. I, Rapilly, Paris 1827, p. 255, è la seguente: «che non men che saper dubbiar m'aggrata» (*Inf. XI*, v. 93).

nella *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.

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»²³ 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'aldilà²⁴. 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 grado di leggere Dante in una prospettiva meno ostile rispetto a quella dei suoi connazionali²⁵. Certo è che, 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»²⁶.

Anche Risset avvalorava 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'e-

²³ J. Risset, *Histoire d'une absence*, cit., p. 219.

²⁴ A. Counson, *Dante en France*, cit., pp. 22-29 e A. Farinelli, *Dante e la Francia dall'età media al secolo di Voltaire*, vol. I, cit., pp. 317-356. Farinelli precisa che la lettura neoplatonica non fu, come invece in molti casi italiani, influenzata dal commento di Landino. Per *Les Prisons* si veda l'edizione di S. Glasson, Droz, Genève 1978.

²⁵ 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 a un interesse concreto nei confronti della lirica fiorentina, forse persino a un debito manifestamente dichiarato; per altri, al contrario, malgrado una certa somiglianza nello stile dei due, appare impossibile qualificare Scève come discepolo di Dante. Di questo avviso è, ad esempio, Counson, per il quale, inoltre, l'epistola non ha alcuna importanza storica (cfr. A. Counson, *Dante en France*, cit., p. 30). Pur riconoscendo l'autenticità della lettera, Farinelli dubita che un'influenza dantesca possa essere riscontrata in Scève (cfr. A. Farinelli, *Dante e la Francia dall'età media al secolo di Voltaire*, vol. I, cit., p. 391). Di parere contrario è T. Hunkeler, *Dante à Lyon: des «rime petrose» aux «durs épigrammes»*, cit., pp. 13-14.

²⁶ Per la vicinanza delle rime sceviane e dantesche si rimanda a T. Hunkeler, *Dante à Lyon: des «rime petrose» aux «durs épigrammes»*, cit., pp. 9-27, da cui sono tratte anche le citazioni.

saltazione della gioia umana, ovvero della creazione di un regno di beatitudine che è, di fatto, un Paradiso terrestre²⁷.

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, 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'.

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'affermira 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»²⁸. 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'inferno²⁹. Nonostante tutto, il giudizio di Voltaire resta negativo: «le Dante pourra entrer dans les bibliothèques 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»³⁰. Se l'autore del *Dictionnaire philosophique* 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»³¹. Si tratta, insomma, di un giudizio forse affrettato, che, con intento addomesticante, prescinde dal contesto in cui l'opera dantesca era recepita. Eppure, secondo Farinelli, «il biasimo del Voltaire è il primo passo alla fama di Dante in Francia»³² poiché proprio questa critica spinse molti intellettuali a riaprire la *Commedia* e a rileggere i canti oggetto di dibattito.

²⁷ Cfr. J. Risset, *Histoire d'une absence*, cit., p. 119 e J. Risset, *Dante en France, histoire d'une absence*, cit., pp. 65-67.

²⁸ Voltaire, *Le Dante*, in Id., *Dictionnaire Philosophique*, in *Œuvres complètes de Voltaire*, t. XVIII, Garnier, Paris 1878, p. 312.

²⁹ Ivi, p. 313.

³⁰ Voltaire, *Lettre au R. P. Bettinelli, mars 1761*, in Id., *Correspondance générale*, in *Œuvres complètes de Voltaire*, t. XLI, Garnier, Paris 1881, p. 252. Sarà Ugo Foscolo a rimproverare per primo ai critici stranieri l'uso dell'appellativo «le Dante» con l'articolo che precede il nome. Cfr. J.-P. Ferrini, *Lectures de Dante. Un doux style nouveau*, Hermann, Paris 2006, p. 43.

³¹ Cfr. A. Farinelli, *Dante e la Francia dall'età media al secolo di Voltaire*, vol. II, cit., p. 217.

³² Ivi, p. 328.

1.1 Tra caricature e riscritture: la riscoperta

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 popolari³³. Certamente, 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»³⁴ 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. 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 individuato come fondamento della lingua francese: «ce qui n'est pas clair n'est pas français»³⁵. Così, commentando la celebre iscrizione posta all'entrata dell'Inferno, Rivarol può affermare:

On entrevoit, dans cette fameuse inscription, le génie et les défauts de Dante. D'abord le trois fois *per me si vâ* [*sic*] établit une harmonie monotone et lugubre, très conforme au sujet, et donne un air plus imposant et plus brusque à cette porte personnifiée qui prend tout à coup la parole. Mais on voit bientôt que le poète, n'ayant pas gradué ses expressions, n'a pas songé à faire passer le lecteur d'une moindre sensation à une plus forte. *Eterno dolore* précède mal à propos *perduta gente*; ensuite il dit plus mal à propos encore que l'Enfer a été construit par le *primo amore*, joint à la *divina potestate* et à la *somma sapienza*. Jamais l'amour n'a pu concourir à la construction de l'Enfer; [...]. Enfin, dans le grand trait qui termine l'inscription, peut-être fallait-il *laissez l'espérance*, et non *laissez toute espérance*. L'espérance personnifiée en aurait eu plus de vie et de force [...].³⁶

Tali considerazioni portano Rivarol ad 'aggiustare' il testo dantesco mediante una prosa volta a colmare le lacune rilevate:

C'est moi qui vis tomber les légions rebelles; c'est moi qui vois passer les races criminelles; c'est par moi qu'on arrive aux douleurs éternelles, la main qui fit les cieux posa mes fondements: j'ai de l'homme et du jour précédé la naissance, et je dure au delà des temps. Entre, qui que tu sois, et laisse l'espérance.³⁷

³³ Su questo punto cfr. L. Brignoli, *Le traduzioni settecentesche di Dante in francese. L'esempio di Rivarol*, in F. Scotto, G. Catalano (a cura di), *La nascita del concetto moderno di traduzione. Le nazioni europee fra enciclopedismo e epoca romantica*, Armando, Roma 2001, pp. 228-242.

³⁴ D. Alighieri, *L'Enfer*, t. II, traduit par A. de Rivarol, Libraire de la Bibliothèque Nationale, Paris 1867, p. 124.

³⁵ Cfr. L. Brignoli, *Le traduzioni settecentesche di Dante in francese. L'esempio di Rivarol*, cit., p. 233.

³⁶ D. Alighieri, *L'Enfer*, t. I, trad. par A. de Rivarol, cit., p. 68.

³⁷ Ivi, p. 63.

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 fece proprio, con il risultato di una grande riscoperta del poeta fiorentino. Riscoperta che passò, 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 esiliati erano la stessa Madame de Staël e Victor Hugo), uomo emarginato ma integro, un lirico della malinconia. Figura iconica e quasi santificata, in questi anni Dante è visto come il «divin exilé»³⁸ in grado di sopportare la sofferenza dell'erranza, oppure come l'«âme immortellement triste»³⁹, eternamente volta al ricordo dei giorni felici. Non mancano, poi, delle appropriazioni caricaturali e senza riguardi per la storiografia: è il caso dell'appellativo coniato da Auguste Barbier – e successivamente ripreso da Balzac – del «vieux Gibelin»⁴⁰. Nel poema dal titolo *Dante*, Barbier presenta un Dante che assume le fattezze di Napoleone III a capo della rivoluzione: la Firenze del XIII secolo e la Parigi del colpo di stato si sovrappongono («Dante vit comme nous, [...] / les citoyens s'égorgent en plein jour, / Les partis écrasés renaître tour à tour»)⁴¹.

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 realtà⁴². È quanto accade, emblematicamente, nel poema *Vision de Dante* della *Légende des siècles*, dove Dante è convocato a sigillare la condanna dei nemici di Hugo (Pio IX e, di riflesso, Napoleone III). Alla stregua del poeta fiorentino, che aveva denunciato Bonifacio VIII, Hugo crea un inferno personale: «Mon Dante, prends ce pape qui fit le mal et non le bien, / Mets-le dans ton enfer, je le mets dans le mien»⁴³. Non a caso, a partire dal 1851, ossia dal momento in cui Hugo è ormai in esilio dalla Francia di Napoleone III, furono in molti a stabilire un parallelo con la figura di Dante, cacciato dalla propria città madre e costretto a scrivere in terra

³⁸ A. Deschamps, *Les Italiennes*, in Id., *Poésies de Émile et Antoni Deschamps*, H.L. Delloye, Paris 1841, p. 7: «O divin exilé! sur un monde nouveau / Je vais dire aux Français ton antique berceau; / Veille sur moi du ciel, dans ce monde où nous sommes; / Car j'ai quitté pour toi le grand troupeau des hommes. / De la savante main, Dante, conduis mes pas».

³⁹ A. de Musset, *Souvenir*, in Id., *Poésies nouvelles*, Charpentier, Paris 1852, p. 197.

⁴⁰ A. Barbier, *Dante*, in *Iambes et poèmes*, Paul Masgana, libraire-éditeur, Paris 1841, p. 54.

⁴¹ Ivi, p. 55. Cfr. anche A. Counson, *Dante et les Romantiques français*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», 12, 3, 1905, p. 380.

⁴² M. Scialom, *La traduction de la Divine Comédie, baromètre de sa réception en France?*, «Revue de littérature comparée», 63, 2, 1989, p. 199.

⁴³ V. Hugo, *La Vision de Dante*, in Id., *La Légende des siècles*, Gallimard, Paris 1950, p. 844.

straniera⁴⁴. D'altronde, già in *Après une lecture de Dante* l'interpretazione hugoliana della *Commedia* come allegoria della vita appare manifesta: «Quand le poète 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!»⁴⁵. Più tardi, la poesia *Écrit sur un exemplaire de la «Divina Commedia»*, contenuta nelle *Contemplations*⁴⁶, 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 pellegrino che ascolta il racconto delle anime) che conferma la prospettiva dell'identificazione tra il poeta e Dante ben esplicitata nella *Vision de Dante*. 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 la sua sorte e quella del poeta italiano: 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»⁴⁷.

Se è in questa fase che si assiste al «colmo della fortuna di Dante in Francia»⁴⁸, la ricezione non avviene dunque senza importanti distorsioni: lo dimostra la diffusione dell'idea che la *Commedia* sia un poema dal carattere *noir*, idea che il dizionario Petit Robert dell'epoca contribuì a codificare attraverso

⁴⁴ Cfr. A. Counson, *Dante en France*, cit., pp. 189-191. Lo stesso Counson riporta un aneddoto piuttosto significativo sull'accostamento tra Hugo e Dante: nel 1853 la rappresentazione della *pièce* di Henri de Bornier, intitolata *Dante et Béatrix*, fu infatti vietata dalla polizia imperiale poiché le autorità avevano scorto nel personaggio di Dante delle allusioni a Hugo, all'epoca già in esilio. Cfr. A. Counson, *Dante et les Romantiques français*, cit., p. 396.

⁴⁵ V. Hugo, *Après une lecture de Dante*, in Id., *Les Voix intérieures*, in *Œuvres poétiques*, t. I, Gallimard, Paris 1964, p. 991. L'insistenza di Hugo sull'inferno non è casuale. Già nella *Préface de Cromwell*, Bruxelles, H. Dumont 1835, p. xxxii, l'autore non aveva esitato 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 poème 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*». Il poema sacro appariva qui 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 Rivarol), il quale sembra considerare il poema come terminante proprio con il «redoutable Enfer».

⁴⁶ V. Hugo, *Écrit sur un exemplaire de la «Divina Commedia»*, in Id., *Les Contemplations*, in *Œuvres poétiques*, t. II, Gallimard, Paris 1967, p. 568.

⁴⁷ L. Sozzi, *Dante e Hugo*, in G.L. Beccaria (a cura di), *Lecture classensi*, vol. XIV, Longo Editore, Ravenna 1985, pp. 50-51.

⁴⁸ V. Lugli, *Dante e Balzac con altri italiani e francesi*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1952, p. 11.

l'assimilazione dell'aggettivo *dantesque* con «[ce] qui a le caractère sombre et sublime de l'œuvre de Dante [...] Voir EFFROYABLE»⁴⁹. Ancora una volta, è a una traduzione che si deve imputare una lettura fuorviante del poema sacro e, precisamente, a quella di Artaud de Montor: pubblicata nel 1812 ma ristampata per tutto il XIX secolo, questa versione presentava l'aggiunta sistematica, da parte del traduttore, di alcuni aggettivi (come «infâme» o «immonde») non presenti nell'originale, i quali conferivano un tono nettamente più oscuro a tutte e tre le cantiche⁵⁰.

A partire da questo momento, e fino al XX secolo, la ricezione dantesca conosce due vie parallele: da un lato, un'appropriazione del testo che conduce a contaminazioni letterarie inaspettate; dall'altro, un rifiuto che sfocia nel disprezzo completo dell'opera.

Alla prima categoria appartiene il giovane Balzac dei *Proscrits* (1831). Nella novella, ambientata nel 1308, Dante alloggia a Parigi insieme al giovane Godefroid per assistere ai corsi di Siger de Brabant alla Sorbona⁵¹. Presentato come «un vieillard» con una «face sombre et mélancolique» e una pelle «brune [...] cuite et hâlée par le feu de l'enfer»⁵², Dante – la cui identità è rivelata al lettore solo alla fine del racconto – assume i tratti di una sorta di stregone dagli occhi «comme ceux des serpents»⁵³, tornato dall'oltretomba. Se, da un lato, Balzac sfrutta l'ipotesi del soggiorno parigino di Dante per creare un legame con Siger de Brabant e per spiegarne la filosofia, dall'altro egli sembra volutamente ignorare che nel 1308 il filosofo era morto da circa venticinque anni. Senza contare che la descrizione del «vieillard» fornita da Balzac corrisponde difficilmente a quella di un Dante che, nel 1308, avrebbe avuto solamente quarantatré anni. Probabilmente, però, la distorsione più interessante riguarda il fatto che, alla stre-

⁴⁹ Cit. in J. Risset, *Histoire d'une absence*, cit., p. 227.

⁵⁰ J. Risset, *Histoire d'une absence*, cit., p. 225. Alcune delle ristampe della traduzione di Artaud de Montor furono accompagnate dalle celebri illustrazioni di Gustave Doré che accentuavano ulteriormente il lato oscuro e spaventoso del viaggio dantesco.

⁵¹ Siger de Brabant, noto per la sua adesione alle dottrine averroiste, è presente, in *Par. X*, v. 136, attraverso l'evocazione di San Tommaso. L'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*, «Studi danteschi», 25, 1940, pp. 66-70; E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. di M. Candela, A. Luzzatto, cit., p. 65; H. Hauvette, *Introduction à l'étude de la Divine Comédie*, Hachette, Paris 1911, pp. 71-74; É. Gilson, *Dante et la philosophie*, Les Belles Lettres, Paris 1952, specialmente alle pp. 308-325. Anche Jacqueline Risset concorda con questa visione dominante. Cfr. J. Risset, *Dante écrivain*, cit., pp. 184-185.

⁵² H. de Balzac, *Les Proscrits*, in Id., *La Comédie humaine*, Gallimard, Paris 1980, p. 529.

⁵³ *Ibidem*.

gua di Barbier, Balzac fa di Dante un ghibellino che alla fine della novella esulta per la liberazione di Firenze esclamando «mort aux Guelfes!»⁵⁴.

Sarà invece la *Vita Nova* a essere adottata a modello da Gérard de Nerval per definire la traiettoria narrativa di *Aurélia* (1855). Doppio di Beatrice, Aurélia si pone a emblema di quella figura salvifica che, pur trovando la morte precocemente, è in grado di condurre l'innamorato alla redenzione. La *quête* ascetica si traduce però in due esiti molto diversi: in Dante, nella purificazione che porta all'incontro con Beatrice e, quindi, con la divinità; in Nerval, nel fallimento dovuto all'impossibilità di riconoscere un Dio che appare inaccessibile, fallimento che sfocia in un suicidio.⁵⁵

Ma Dante è ancora lontano dal generare un consenso unanime. In Chateaubriand l'accoglienza del poeta resta 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 racconto⁵⁶. 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»⁵⁷, più simile a una «chronique rimée de la place du Vieux-Palais à Florence»⁵⁸, a una «gazette de l'autre monde»⁵⁹ che a un vero poema. 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 moments; mais Dante est, je crois, comme beaucoup de belles choses consa-

⁵⁴ Ivi, p. 555.

⁵⁵ M. Safieddine, *Nerval dans le sillage de Dante. De la Vita Nuova à Aurélia*, Cariscript, Paris 1994. Si veda anche J.-P. Ferrini, *Lectures de Dante. Un doux style nouveau*, cit., pp. 48-50; G. Champart-Malandain, *Aurélia et La Divine Comédie: une lecture rapprochée*, in H. Levillain (dir.), *Dante et ses lecteurs*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2001, pp. 103-111.

⁵⁶ F.R. de Chateaubriand, *Génie du christianisme*, sous la direction de M. Regard, Gallimard, Paris 1978, pp. 629 e 632.

⁵⁷ V. Lugli, *Dante e Balzac con altri italiani e francesi*, cit., p. 44.

⁵⁸ A. de Lamartine, *XVII^e entretien. Dante*, in Id., *Cours familier de littérature. Un entretien par mois*, t. III, chez l'auteur, Paris 1857, p. 370.

⁵⁹ *Ibidem*.

crées [...]. On n'ose pas dire que ça vous embête»⁶⁰. 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 pour tous les temps; elle en porte le cachet. Tant pis pour nous qui l'entendons moins; tant pis pour elle qui ne se fait pas comprendre!»⁶¹.

C'è anche chi, negli stessi anni, immagina Dante come «un eretico, un socialista e un rivoluzionario»: secondo Eugène Aroux, il poeta sarebbe un impostore che, sotto le mentite spoglie di un paladino della fede cristiana, tramerebbe in realtà contro la Chiesa⁶². Teoria, questa, non priva di esiti comici, 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'ammisione di Dante al rango dei Rosa-Croce⁶³.

In questo quadro in cui, come si è visto, sembrano proliferare «de[s] pensées attribuées à Dante [...] et auxquelles Dante n'a jamais pensé»⁶⁴, una scuola critica su base filologica si diffonde almeno tra gli insegnamenti universitari. Alla Sorbona il corso di Charles-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»⁶⁵. 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

⁶⁰ G. Flaubert, *Lettre à Louise Colet*, 8-9 mai 1852, in Id., *Correspondance*, t. II, Conard, Paris 1926, p. 408.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² E. Aroux, *Dante hérétique, révolutionnaire et socialiste. Révélations d'un catholique sur le moyen âge*, Jules Renouard et Cie., Paris 1854, p. 23. Aroux sostiene 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, et de la clef du langage symbolique des Fidèles d'Amour*. Questa scia interpretativa sarà poi ripresa, in Francia, da René Guenon, autore di *L'Ésotérisme de Dante*, Charles Bosse, Paris 1925.

⁶³ Ivi, pp. 160 e 260-261.

⁶⁴ G. Tiraboschi, cit. in A. Counson, *Dante en France*, cit., p. 144.

⁶⁵ C.-C. Fauriel, *Dante et les origines de la langue et de la littérature italiennes*, t. I, Auguste Durand, Paris 1854, p. 446.

Purgatorio (1862)⁶⁶, di come la Francia avesse negletto la componente filosofica del poema, conservando unicamente qualche stereotipo dell'*Inferno*: «beaucoup ne connaissent du poème entier que l'Enfer, et de l'Enfer que l'inscription de la porte et la mort d'Ugolin»⁶⁷. Secondo Sainte-Beuve, è proprio a Fauriel e Ozanam che si deve la riscoperta dell'altro volto di Dante, quello «tendre, affectueux et touché»⁶⁸. D'altronde, uno dei famosi *lundis* di Sainte-Beuve sarà dedicato proprio a Dante in occasione della pubblicazione di una nuova traduzione dell'*Enfer* a opera di Jacques-André Mesnard⁶⁹: 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»⁷⁰ derivato dal classicismo e impregnato di tutta una serie di pregiudizi stratificati nel corso dei secoli. Pur riconoscendo, dunque, che una «révolution littéraire»⁷¹ doveva aver avuto 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»⁷² continuando di fatto a considerare Dante come estraneo alla sensibilità dell'epoca: «plus il est de son siècle, moins il est du nôtre»⁷³.

1.2 Consacrazione e omaggi

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»⁷⁴ 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 af-

⁶⁶ D. Alighieri, *Le Purgatoire*, trad. et commentaire par F. Ozanam, in Id., *Œuvres complètes*, J. Lecoffre, Paris 1862.

⁶⁷ F. Ozanam, *Dante et la philosophie catholique au treizième siècle*, Librairie classique de Perisse Frère, Paris 1839, p. 6.

⁶⁸ C.A. de Sainte-Beuve, *La Divine Comédie de Dante traduite par M. Mesnard*, in Id., *Causeries du lundi*, t. XI, Garnier, Paris 1929, p. 210.

⁶⁹ D. Alighieri, *La Divine Comédie. L'Enfer*, trad. par J.-A. Mesnard, notes par L. Mesnard, Amyot, Paris 1854.

⁷⁰ C.A. de Sainte-Beuve, *La Divine Comédie de Dante traduite par M. Mesnard*, cit., pp. 201-202.

⁷¹ Ivi, p. 199.

⁷² E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. di M. Candela, A. Luzzatto, cit., p. 389.

⁷³ C.A. de Sainte-Beuve, *La Divine Comédie de Dante traduite par M. Mesnard*, cit., p. 213.

⁷⁴ J.-P. Ferrini, *Lectures de Dante. Un doux style nouveau*, cit., p. 94. Vedi anche C. Maurras, *Dante et Mistral*, in Id., *Poésie et vérité*, H. Lardanchet, Lyon 1944; C. Maurras, *Le Conseil de Dante*, Nouvelle Librairie Nationale, Paris 1920; M. Barrès, *Dante, Pascal et Renan*, Plon, Paris 1923.

fermare 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 poema sacro diventa dunque mero pretesto per ribadire una strategica solidarietà tra Francia e Italia⁷⁵.

Di natura decisamente diversa è l'*Ode jubilatoire pour le six-centième anniversaire de la mort de Dante* scritta da Paul Claudel in occasione dello stesso centenario del 1921 e preceduta da una *Introduction à un poème sur Dante*. Dopo aver identificato Dante come uno dei pochi poeti a entrare nella cerchia degli «impériaux», Claudel gli attribuisce tre qualità essenziali: l'ispirazione, l'intelligenza e la cattolicità, quest'ultimo termine essendo inteso come la capacità di rappresentare «une vue de la création toute entière dont leurs frères inférieurs ne donnent que des aspects particuliers»⁷⁶. Ribaltando la lettura di Rivarol, che aveva mal giudicato il riferimento di Dante alla «divina podestate, / la somma sapienza e 'l primo amore» (*Inf.* III, vv. 5-6) come artefici dell'inferno, Claudel individua proprio nell'amore il motore del viaggio nell'oltretomba. In questo quadro, Beatrice diventa, tanto nella *Commedia* quanto nella vita di Dante, il simbolo dell'*agape* cristiana, colei che elargisce la grazia. Al tempo stesso, Claudel non manca di precisare, in una sorta di monito al lettore, che la visione dell'oltretomba presentata nella *Commedia* non deve essere presa alla lettera poiché le indicazioni dei teologi riguardo la vita eterna differiscono da quanto descritto da Dante. In sostanza, se Claudel è stato «délecté» dal poema, Dante non lo ha invece «instruit»⁷⁷. In questa ottica, più tardi criticata da Borges⁷⁸, 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, v. 118)⁷⁹.

In occasione di un altro centenario, il settimo dalla nascita di Dante, fu invece a Saint-John Perse che venne affidato il discorso commemorativo del Congresso Internazionale. La lettura quasi romantica⁸⁰ di Saint-John Perse sfocia a tratti in una sorta di nominalismo: «Ceux-là se lèvent avec nous pour qui le

⁷⁵ Cfr. M. Scialom, *Dante, baromètre des passions françaises*, in S. Michaud (dir.), *L'Édification. Morales et cultures au XIX^e siècle*, Créaphis, Paris 1993, p. 141.

⁷⁶ P. Claudel, *Introduction à un poème sur Dante*, in Id., *Œuvres en prose*, Gallimard, Paris 1965, p. 423.

⁷⁷ P. Claudel, *Mémoires improvisées*, Gallimard, Paris 1969, 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 (dir.), *Dante et ses lecteurs*, cit., p. 152.

⁷⁸ Cfr. J.L. Borges, *Siete noches*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 1987, parzialmente tradotto in francese, con il titolo di *La Divine Comédie*, da F. Rosset, «L'Infini», 3, 1983, pp. 33-45.

⁷⁹ J. Risset, *Dante écrivain*, cit., p. 177.

⁸⁰ 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», 57, 6, 1984, pp. 794-801.

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 du nom! Dante Alighieri! », «Il y a, dans l'histoire d'un grand nom, quelque chose qui s'accroît au-delà de l'humain»⁸¹. 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»⁸². Significativamente, al nome «Dante», che nel discorso di Saint-John Perse sembra quasi sostituirne 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'antré poétique»⁸³. 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»⁸⁴. 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 a 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.

È in questo contesto che una nuova lettura dell'intera opera dantesca comincia a farsi largo.

1.3 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 della 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»⁸⁵. I quattro saggi critici proposti, in effetti, non potevano essere più lontani dal *Pour Dante*: in apertura un *Dante dans la perspective philosophique* di Schelling; seguivano 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 a

⁸¹ S.-J. Perse, *Pour Dante*, Gallimard, Paris 1965, pp. 9-10.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Ivi, p. 12.

⁸⁴ Ivi, pp. 11-12.

⁸⁵ *Tel Quel*, «Tel Quel», 23, 1965, p. 74.

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’.

Come Risset affermò a più riprese, fu proprio l’articolo di Sollers a permetterle di riscoprire Dante grazie alla possibilità di un nuovo approccio critico⁸⁶. 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 filosofico⁸⁷. Solo attraverso quest’ottica è possibile ‘riaprire Dante’ facendolo dialogare con le epoche, con la Storia, rendendolo un testo tra gli altri. Come molti dei testi presenti nel numero di «Tel Quel», l’analisi di Sollers muove dalla constatazione di un sostanziale fraintendimento dell’intera opera di Dante nel corso dei secoli. Al punto che, in termini di invisibilità letteraria, il poeta fiorentino potrebbe paradossalmente essere paragonato a Sade⁸⁸: 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 a 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»⁸⁹.

A rendere moderno e universale il poema sacro è 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 l’isorythmie, de la notation proportionnelle, développement de la polyphonie [...]; révolution qui est surtout une révolution d’écriture marquée par le surgissement des lignes»⁹⁰.

⁸⁶ Cfr., in particolare, J. Risset, *Dante nella poesia francese contemporanea*, in M. Guglielminetti (a cura di), *Lecture classensi*, vol. XIX, Longo Editore, Ravenna 1990, pp. 19-21.

⁸⁷ Cfr. D. Alighieri, *Epistola a Cangrande della Scala*, in Id., *Opere di Dante Alighieri*, (a cura di F. Chiappelli), Mursia, Milano 1968, pp. 412-421.

⁸⁸ P. Sollers, *Dante et la traversée de l’écriture*, «Tel Quel», 23, 1965, p. 12.

⁸⁹ Ivi, p. 13.

⁹⁰ Ivi, p. 18.

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»⁹¹.

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»⁹². 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»⁹³. 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»⁹⁴. Proprio come annunciato nel saggio di Schelling⁹⁵, 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 Georges Bataille nella misura in cui esso comporta l'accostarsi a un territorio ignoto, l'adesione a un'«expérience qui isole et détruit le sujet

⁹¹ Ivi, p. 17.

⁹² Ivi, p. 21.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Ivi, p. 22.

⁹⁵ F.W.J. Schelling, *Dante dans la perspective philosophique*, «Tel Quel», 23, 1965, p. 6.

en dehors de toute issue, de toute société possible»⁹⁶; l'attrazione, dunque, verso quel sacro sinistro costituito dalla 'parte esclusa' che sconfinava 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»⁹⁷, la *Commedia* non fa altro che rimandare a 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 Alain de Lille 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»⁹⁸. 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 *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», *Par.* XXXIII, v. 145) «du sens et des mots dont l'entrée se trouve au milieu du chemin de notre vie»⁹⁹.

Qualche anno dopo, nella lunga serie di interviste con Benoît Chantre raccolte sotto il titolo di *Divine Comédie*¹⁰⁰, Sollers individua nella *Commedia* il racconto di un percorso amoroso che termina con il «trasumanar» (o «transhomme», secondo la sua traduzione¹⁰¹), ovvero una rinascita che passa attraverso

⁹⁶ P. Sollers, *Dante et la traversée de l'écriture*, cit., p. 23.

⁹⁷ Ivi, p. 24.

⁹⁸ Ivi, p. 25. Questa idea sarà poi ripresa e amplificata in P. Sollers, *La Divine Comédie. Entretiens avec Benoît Chantre*, cit., in cui all'*Inferno* sarà associata la dimensione di soggettività assoluta che sembra trionfare nella società contemporanea.

⁹⁹ Ivi, p. 32.

¹⁰⁰ P. Sollers, *La Divine Comédie. Entretiens avec Benoît Chantre*, cit.

¹⁰¹ Si tratta, in effetti, di un punto di divergenza rispetto a Risset che, invece, lo traduce come «outrepasser l'humain». P. Sollers, *La Divine Comédie. Entretiens avec Benoît Chantre*, cit., p. 526.

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, 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» (vv. 4-5) che Sollers identifica con la «jouissance» già espressa nel volto di Beatrice («Dio pareo 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'écrit»¹⁰²) che 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 ancora attuale 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 infatti imprigionato in una «subjectivité en train de s'absolutiser»¹⁰³ 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 e "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 croisière de la représentation subjectiviste de la société»¹⁰⁴. Una società che Sollers ribattezzerà come trionfo del «narci-racisme»¹⁰⁵. In un contesto di questo genere, non vi è dunque posto per una rilettura della *Commedia*, rilettura che può essere quindi soltanto immaginata in una realtà finzionale com'è quella che Sollers descrive in *Le Cœur absolu*¹⁰⁶.

¹⁰² Ivi, p. 577.

¹⁰³ Ivi, p. 279.

¹⁰⁴ Ivi, pp. 40-41.

¹⁰⁵ Ivi, p. 562.

¹⁰⁶ P. Sollers, *Le Cœur absolu*, Gallimard, Paris 1987.

2. Genesi di una traduzione

Due eventi, pressoché concomitanti, possono essere considerati come determinanti nella decisione di Risset di intraprendere la traduzione della *Commedia*. Il primo è costituito dalla pubblicazione dell'edizione della *Commedia secondo l'antica vulgata* curata, tra il 1966 e il 1967, da Giorgio Petrocchi, che Risset conosceva in quanto Preside dell'allora facoltà di Magistero dell'Università La Sapienza di Roma presso la quale insegnava¹⁰⁷.

L'edizione di Petrocchi si distingueva da quelle in circolazione per la scelta di basarsi sui manoscritti più antichi, 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 testimoni tenere in considerazione nella stesura di un'edizione della *Commedia*¹⁰⁸: le numerosissime varianti presenti nei testimoni 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. Nelle intenzioni dello studioso il poema dantesco doveva essere presentato come *testo* da leggere, più fruibile rispetto alle imponenti edizioni critiche precedenti.

Fu proprio su questa versione che si basò la traduzione di Risset: 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 a un nuovo Dante, alla cui lingua era restituita tutta «l'asprezza» originale, non più «addolcita» dagli interventi dei copisti¹⁰⁹. Non meno importante, le scelte di Petrocchi conferivano ai versi un tutt'altro ritmo, quella *vitesse* moderna che, come si vedrà, Risset scelse di mettere al centro della sua traduzione: «L'opération de Petrocchi donnait de la sorte l'idée d'un texte dans lequel on pouvait entrer directement à partir de la poésie contemporaine, et ce fut pour moi une espèce de lueur, d'illumination»¹¹⁰.

Fu proprio sulla scia dell'edizione di Petrocchi che Risset, incoraggiata da quest'ultimo¹¹¹, propose a Paul Flamand, allora direttore della casa editrice Seuil, di pubblicare un *Dante par lui-même* da inserire nella collana «Écrivains de

¹⁰⁷ Cfr. J. Risset, *Histoire d'une traduction*, in D. Alighieri, *La Divine Comédie*, Flammarion, Paris 2010, pp. xxxiii-xxxiv.

¹⁰⁸ Per un approfondimento della questione si rimanda alla recensione di L. Vergani, *La Commedia, secondo l'antica vulgata* by Dante Alighieri; Giorgio Petrocchi, «Italice», 46, 2, 1969, pp. 191-193.

¹⁰⁹ J. Risset, *Il mio viaggio appassionato nella Commedia*, «L'Unità», 21 aprile 1990.

¹¹⁰ J. Risset, *Peut-on traduire les géants?*, «Mezzavoce», 1, 1994, p. 61.

¹¹¹ Cfr. J. Risset, *Preistoria di una traduzione. La Divine Comédie française* di Jacqueline Risset, intervista di F. Laurenti, «L'Alighieri», 37, 2011, pp. 161-168.

toujours», nella quale erano già comparsi nomi celebri come quelli di Victor Hugo, Gustave Flaubert, Jean Racine e, tra gli stranieri, William Shakespeare, Niccolò Machiavelli e James Joyce. Tale 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», insomma¹¹².

Archiviata l'ipotesi di un *Dante par lui-même*, Denis Roche, allora direttore della collana «Fiction & Cie.» di Seuil, riuscì almeno a far approvare la proposta di un volume che avrebbe avuto come titolo *Dante écrivain*: l'idea di fondo era quella di realizzare una panoramica sull'intera produzione dantesca tentando di ridonare all'autore trecentesco una dimensione più moderna attraverso una lettura che tenesse conto delle nuove tendenze della critica; impresa che, come si è visto, appariva del tutto in linea con la prospettiva telqueliana. Se la storia della ricezione dantesca in Francia dimostra bene la conoscenza parziale, e talvolta stereotipata, del poeta fiorentino, non stupisce che Risset volesse tentare un'operazione di *tabula rasa* attraverso la quale, partendo da un'analisi testuale corredata da una ricerca filologica, si approdasse poi alla tesi di fondo: quella di un Dante che è prima di tutto uno *scrittore*. L'uso di quest'ultimo termine appare doppiamente rivelatore: ponendo immediatamente in relazione il poeta con le nozioni di *écriture* e di analisi testuale di impronta post-strutturalista, Risset faceva anche eco a *Sollers écrivain*¹¹³, la raccolta di saggi che Roland Barthes aveva dedicato qualche anno prima al capofila di *Tel Quel*. Così come Barthes «difendeva Sollers da quanti lo vedevano come un ideologo, un politico, per riportarlo alla sua dimensione di scrittore», Risset allontanava Dante dalla tradizione che lo aveva relegato al rango di moralizzatore, di teologo o, tutt'al più, di poeta oscuro¹¹⁴. Sebbene queste implicazioni non siano così evidenti nel corrispettivo italiano '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»¹¹⁵. 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*¹¹⁶.

¹¹² Questo aneddoto è in parte rievocato da Risset nel saggio *Histoire d'une traduction*, cit., pp. xxxiii-xli. Negli archivi dell'IMEC è conservata una bozza che Risset aveva steso riguardo l'assetto che il libro avrebbe dovuto avere. Essa 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, come poi accadrà anche in *Dante écrivain* attraverso i legami con alcuni scrittori francesi quali Marguerite de Navarre e Balzac. Cfr. il *Dossier Seuil*, SEL 4592.7.

¹¹³ R. Barthes, *Sollers écrivain*, Paris, Seuil 1979.

¹¹⁴ J. Risset, *Preistoria di una traduzione*, cit., p. 162.

¹¹⁵ J. Risset, *Ho capito Dante passando per Sade*, intervista di L. Xella, «L'Unità», 26 febbraio 1986.

¹¹⁶ J. Risset, *Preistoria di una traduzione*, cit., p. 162.

In *Dante écrivain*, dunque, il poeta viene letto alla luce della linguistica post-saussuriana, della psicanalisi e di quella letteratura del XX secolo che si situa ai margini del canone tradizionale. Il saggio risulta così fondato su un approccio lontano dalle «interpretazioni accademicamente patentate»¹¹⁷ che dà vita a spunti critici particolarmente fecondi.

Ne è un esempio l'applicazione della nozione kristeviana di pre-simbolico alla lingua dantesca, la quale, «gardant en soi les valences enfantines», sarebbe «prédisposée en quelque sorte phonétiquement à accueillir dans une organisation symbolique achevée l'invention inclassable du moment pré-symbolique»¹¹⁸. Il principio del piacere freudiano, (o il «plaisir du texte» barthesiano) diventa evidente nella lunga serie di neologismi denominati conati dal poeta: oltre al celebre «trasumanar», i vari «indoversi», «imparadisar», «intuarsi» e, persino, «indiarsi» dimostrano che la lingua, plasmabile, concede ampio spazio al significante. Lo stesso vale per la paronomasia del settimo canto dell'*Inferno*: «“Pape Satàn, pape Satàn aleppe!”» (*Inf.* VII, v. 1), una probabile commistione 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). È in tal senso che Risset accosta Dante a Rimbaud: in entrambi lo scopo esplicito di creare una nuova lingua, «une alchimie du verbe»¹¹⁹ passa attraverso un'operazione di traduzione del mondo in immagini, e delle immagini in versi. Una «hallucination des mots»¹²⁰ 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, avrebbe spinto alla creazione di nuovi termini fino a giungere all'indicibilità suprema che è Dio: «Trasumanar significar per verba / non si poria» (*Par.* I, vv. 70-71)¹²¹. Entrambi riconoscibili nella fisionomia rimbaldiana dell'«inventeur bien autrement méritant que tous ceux qui m'ont précédé»¹²², i due poeti sembrano condividere il medesimo gesto di rottura attraverso il quale la poesia diventa strumento di radicale innovazione linguistica.

Altrettanto felice appare l'utilizzo della bi-logica di Ignacio Matte Blanco¹²³ per spiegare il dogma espresso dal primo verso dell'ultimo canto del *Paradiso*, nel quale Maria è definita, per bocca di San Bernardo, come «Vergine Madre,

¹¹⁷ C. Di Girolamo, *Recensioni: Dante scrittore*, «Belfagor», 40, 3, 1985, p. 364.

¹¹⁸ J. Risset, *Dante écrivain*, cit., p. 72.

¹¹⁹ A. Rimbaud, *Alchimie du verbe*, in Id., *Une Saison en enfer*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1972, p. 108.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ Questa è anche la tesi sviluppata da Sollers in *Dante et la traversée de l'écriture*, cit., p. 24.

¹²² A. Rimbaud, *Vie II*, in Id., *Illuminations*, in *Œuvres complètes*, cit., p. 128.

¹²³ Cfr. I. Matte Blanco, *L'inconscio come sistemi infiniti*, trad. di P. Bria, Einaudi, Torino 2000.

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 énoncés»¹²⁴. 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 a 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'Areopagita¹²⁵. 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.

Nuovamente di impronta telqueliana è l'analisi dedicata ai tre sogni di Dante in *Purgatorio*. Nel secondo di essi, quello in cui la donna mostruosa e balzubiente 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»¹²⁶. 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 rivelazione 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 Georges Bataille aveva individuato come fondamento di ogni religione¹²⁷. 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»)¹²⁸.

¹²⁴ J. Risset, *Dante écrivain*, cit., p. 44. Come ricorda Curtius, già nel Medioevo l'Incarnazione era vista come l'avvenimento in grado di sconvolgere il rigido ordine delle *artes*: «*in hac verbi copula stupet omnis regula*». E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. di M. Candela, A. Luzzatto, cit., p. 51.

¹²⁵ Questo tipo di teologia negativa è, d'altronde, già presente in *L'Improbable* di Y. Bonnefoy, Mercure de France, Paris 1959. 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.

¹²⁶ J. Risset, *Dante écrivain*, cit., pp. 153-154.

¹²⁷ Ivi, p. 155.

¹²⁸ *Ibidem*.

A differenza di quel XIX secolo che aveva visto nell'*Inferno* la più interessante delle cantiche, il *Paradiso* viene 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»¹²⁹. E l'*Inferno* a cui l'autrice si riferisce 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 industriale¹³⁰. 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
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)

Presa 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 la *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»¹³¹, 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 e là per l'universo, sono legati, grazie all'amore, in un solo "volume"»¹³².

¹²⁹ J. Risset, *Le Voyage prodigieux*, in D. Alighieri, *La Divine Comédie*, Flammarion, Paris 2010, p. i.

¹³⁰ Ivi, p. xviii.

¹³¹ E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. di M. Candela, A. Luzzatto, cit., p. 363.

¹³² Ivi, p. 367. I versi danteschi in questione sono i seguenti: «O abbondante grazia ond' io presunsi / ficcar lo viso per la 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: /

Ma l'analisi di Risset si spinge ancora più in là: rifacendosi all'immagine solersiana del poema come cerchio («La *Comédie* est partout, elle est nulle part. Sa circonférence est partout, son centre nulle part»¹³³), 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».¹³⁴

3. L'enjeu traduttivo della *Commedia*

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 infatti 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 Jean-Pierre 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*»¹³⁵: «*peut-être*», commenta Ferrini «*est-ce cette divinité de la Comédie qui la retenait, l'empêchait de commencer, retardait l'idée d'escalade*»¹³⁶.

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 cantiere¹³⁷. Tutto lascerebbe pensare che, in questa fase, Risset non avesse intenzione di intraprendere la mastodontica operazione di traduzione dell'opera intera;

sustanze e accidenti e lor costume / quasi conflati insieme, per tal modo / che ciò ch'i' dico è un semplice lume».

¹³³ P. Sollers, *Dante et la traversée de l'écriture*, cit., p. 25.

¹³⁴ 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. R. Dragonetti, *Aux frontières du langage poétique: études sur Dante, Mallarmé, Valéry*, Romanica Gandensia, Gand 1961 e il posteriore R. Dragonetti, *Dante, la langue et le poème*, Belin, Paris 2006.

¹³⁵ Cfr. *supra*, *L'Io, il gioco, la scrittura*.

¹³⁶ J.-P. Ferrini, *Dante en France (après Jacqueline Risset)*, in M. Galletti (a cura di), *Jacqueline Risset "Une certaine joie". Percorsi di scrittura dal Trecento al Novecento*, Roma TrE-Press, Roma 2017, p. 94.

¹³⁷ Nello specifico: D. Alighieri, *Enfer, Chant III*, trad. par J. Risset, «TXT», 14, 1982, pp. 60-63; *Enfer, XIII*, trad. par J. Risset, «L'Alphée», 11-12, 1984, pp. 5-9; *Sept chants de l'Enfer*, trad. par J. Risset, «L'Infini», 2, 1983, pp. 6-15.

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»¹³⁸, non tenevano conto di quella che Risset definisce «la vitesse de la Comédie»¹³⁹, ossia un ritmo incalzante, una 'febbre' narrativa che si accompagna a un linguaggio semplice, trasparente.

Tradurre Dante, infatti, Risset ne è cosciente, «se révèle une entreprise désespérée»¹⁴⁰: 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?

Una discussione più ampia sulle varie scelte traduttive nel corso dei secoli meriterebbe certamente di essere svolta in altra sede, qui ci si limiterà a dare unicamente qualche cenno utile a comprendere la specificità dell'approccio rissettiano¹⁴¹. 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 librerie¹⁴².

La prima è quella di Alexandre Masseron, pubblicata tra il 1947 e il 1949, ma che conobbe diverse ristampe. Rifacendosi parzialmente a Lamennais, che aveva optato per una versione in prosa scandita in paragrafi numerati – uno per ogni gruppo di tre terzine dantesche – Masseron sceglie una prosa in cui l'interruzione di terzina è segnalata da uno spazio bianco, il quale crea una sorta di ritmo grafico che imita la scansione dei versi.

Nella prefazione che accompagna la traduzione, l'autore non indugia sul commento alle scelte traduttive, optando invece per una presentazione generale del testo che è sintomatica di una ricezione ancora problematica. Pur riconoscendo nella *Commedia* uno dei più grandi capolavori di tutti i tempi, Masseron sembra infatti vedere nel suo autore una sorta di truffatore: «Dante met tout

¹³⁸ J. Risset, C. Prigent, *Jeu, «poésie»*, Dante, «TXT», 14, 1982, p. 57. Si veda anche J. Risset, *Il mio viaggio appassionato nella Commedia*, cit.; J. Risset in J.C. Stout, *L'Énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes françaises*, Rodopi, Amsterdam-New York 2010, pp. 265-266.

¹³⁹ Cfr. J. Risset, *Vitesse de la Comédie*, «L'Infini», 2, 1983, pp. 3-5.

¹⁴⁰ J. Risset, *Dante écrivain*, cit., p. 236.

¹⁴¹ 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», 2, 2005, pp. 59-79; C. Bec, «Le Dante» en langue française au XX^e siècle. *Essai de synthèse*, in M. Guglielminetti (a cura di), *Lecture classensi*, vol. XIX, Longo Editore, Ravenna 1990, pp. 105-116.

¹⁴² Come spiega la stessa Risset in *Dante écrivain*, cit., p. 256.

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 accompli»¹⁴³. 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. 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 coadiuvato dallo stesso Masseron, che fornisce delle note esplicative riguardo alle presunte incoerenze del racconto. Un esempio di tali 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»¹⁴⁴. 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 trama¹⁴⁵. Decisione, questa, che non passerà inosservata agli occhi della critica contemporanea ma che, di fatto, contribuì a un certo successo della traduzione, particolarmente apprezzata, tra gli altri, da Marcelin Pleynet¹⁴⁶.

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 di André Pézard¹⁴⁷. Lavoro immenso della durata di dodici anni, l'edizione di Pézard è forse la traduzione più erudita tra quelle sino a 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 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 certai-

¹⁴³ A. Masseron, *Introduction*, in D. Alighieri, *La Divine Comédie*, trad. par A. Masseron, Le club français du livre, Paris 1955, p. 16.

¹⁴⁴ Ivi, pp. 23 e 30.

¹⁴⁵ A. Masseron, *Préface*, in D. Alighieri, *La Divine Comédie*, trad. par A. Masseron, cit., p. x. Per la critica di Sollers si veda *La Divine Comédie. Entretiens avec Benoît Chantre*, cit., p. 517.

¹⁴⁶ Cfr. M. Pleynet, *Le plus court chemin. De Tel Quel à L'Infini*, Gallimard, Paris 1997, pp. 234-235.

¹⁴⁷ D. Alighieri, *Œuvres complètes*, édition et trad. par A. Pézard, Gallimard, Paris 1965.

nement pas une syllabe de plus que celui de Dante»¹⁴⁸). La scelta del metro è il decasillabo non rimato 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*»¹⁴⁹.

Rendere l'endecasillabo italiano con il decasillabo francese significa, come ha osservato Aldo Vallone, «accettare [...] di questo le cesure»¹⁵⁰: 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»¹⁵¹. Lo dimostra la traduzione di *Purgatorio IX* (vv. 1-9):

La concubina di Titone antico
già s'imbancava al balco d'oriente,
fuor de le braccia del suo dolce amico;

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.¹⁵²

¹⁴⁸ A. Pézard, *Avertissement*, in D. Alighieri, *Œuvres complètes*, édition et trad. par A. Pézard, cit., p. xxi. «Conto tenuto», aggiunge Liano Petroni «della generale corrispondenza tra parola piana e tronca nelle due lingue». L. Petroni, *Presenza di Dante in Francia: ancora su una recente traduzione della Commedia, Letture classensi*, vol. IX-X, Longo Editore, Ravenna 1982, p. 271.

¹⁴⁹ R. Dragonetti, *André Pézard traduttore di Dante*, in M. Guglielminetti (a cura di), *Letture classensi*, vol. XIX, Longo Editore, Ravenna 1990, p. 83.

¹⁵⁰ A. Vallone, *La traduzione francese di Pézard*, in Id., *Ricerche dantesche*, Milella, Lecce 1967, p. 293.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² D. Alighieri, *La Divine Comédie*, in Id., *Œuvres complètes*, édition et trad. par A. Pézard, cit., pp. 1176-1177.

Nel passo citato, il rispetto della cesura epica comporta, al v. 7, un'interpolazione («e 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»¹⁵³. 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 posizioni.¹⁵⁴

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 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»¹⁵⁵. 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 (Piccarda > Picarde), morfologici (Montefeltro > Montfautre) o prestati 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»¹⁵⁶). 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 cœur!”»¹⁵⁷. «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»¹⁵⁸.

¹⁵³ J.-C. Vegliante, *Ridire la “Commedia” in francese oggi*, cit., p. 62.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ A. Pézard, *Avertissement*, cit. p. xxxiv.

¹⁵⁶ 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. R. Dragonetti, *André Pézard traduttore di Dante*, cit., p. 84.

¹⁵⁷ D. Alighieri, *La Divine Comédie*, in Id., *Œuvres complètes*, édition et trad. par A. Pézard, cit., p. 1308.

¹⁵⁸ A. Vallone, *La traduzione francese di Pézard*, cit., p. 294.

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 commenti¹⁵⁹. Eppure, il ricorso all'arcaismo non è un caso isolato: nel 1879, Émile Littré, autore del celebre dizionario, pubblicò un *Enfer mis en vieux langage françois et en vers*¹⁶⁰ 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 francese medievale che negli ultimi anni dell'Ottocento era ormai quasi dimenticato¹⁶¹. 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.

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»¹⁶². 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 l'azione dei 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»¹⁶³. 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»¹⁶⁴). 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»¹⁶⁵.

¹⁵⁹ Oltre a quelli negativi di Risset, Giovanni Raboni e Yves Bonnefoy, discussi più avanti, si ricorda invece l'elogio della scelta dell'arcaismo di Roger Dragonetti (R. Dragonetti, *André Pézard traduttore di Dante*, cit., pp. 77-86) e di Liano Petroni (L. Petroni, *Tradurre: pratica e teoria. Un esempio francese concernente la Divina Commedia*, «Francofonia», 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». G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1994, pp. 241-242.

¹⁶⁰ D. Alighieri, *L'Enfer mis en vieux langage françois et en vers*, accompagné du texte italien et contenant des notes et un glossaire par É. Littré, Hachette, Paris 1879.

¹⁶¹ É. Littré, *Préface*, in D. Alighieri, *L'Enfer mis en vieux langage françois et en vers*, cit., p. ii.

¹⁶² A. Pézard, *Avertissement*, cit., p. xiii.

¹⁶³ R. Dragonetti, *André Pézard traduttore di Dante*, cit., p. 81.

¹⁶⁴ A. Pézard, *Avertissement*, cit., p. xiv.

¹⁶⁵ Y. Bonnefoy, *Le paradoxe du traducteur*, in J. Risset, *Traduction et mémoire poétique. Dante, Scève, Rimbaud, Proust*, Hermann, Paris 2007, p. 7.

È chiaro, dunque, che Pézard si rivolge a dei lettori colti che conoscono 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'etimologia¹⁶⁶. 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»¹⁶⁷. Il risultato è, dunque, un 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»¹⁶⁸.

Si giunge così alla principale differenza rispetto alle traduzioni più recenti e, in particolare, a quella di Risset: la versione che compariva nella «Bibliothèque de la Pléiade» si vuole testo erudito, non certo divulgativo. Malgrado la diffidenza di Pézard nei confronti del lettore osservata sopra, appare chiaro come questa traduzione sia riservata a 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 lavoro¹⁶⁹. 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»¹⁷⁰. Semplice tramite tra il poeta e il lettore, che quest'ultimo è chiamato a dimenticare¹⁷¹, 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 e ossa e decida di mettersi in viaggio per andare a prenderla¹⁷². 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»¹⁷³. 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,

¹⁶⁶ «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.

¹⁶⁷ Ivi, pp. xvi-xviii.

¹⁶⁸ J.-C. Vegliante, *Ridire la "Commedia" in francese oggi*, cit., pp. 60 e 72.

¹⁶⁹ A. Pézard, *Avertissement*, cit., p. xlv.

¹⁷⁰ Ivi, pp. xi-xii.

¹⁷¹ Ivi, p. xx.

¹⁷² Ivi, p. xliv.

¹⁷³ R. Dragonetti, *André Pézard traduttore di Dante*, cit., p. 80.

les lecteurs du texte original après l'avoir bien creusé, grâce aux notes et commentaires entassés par les générations»¹⁷⁴.

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 a essere menzionate sono indicate mediante le iniziali del cognome del traduttore («L.», «R.», «N.» e «Z.»): lo scopo di Pézard appare quello di 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»¹⁷⁵.

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 et 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.¹⁷⁶

Versione certamente dotta, l'opera di Pézard sembra 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 «poussièreux»¹⁷⁷, per nulla allettante dal punto di vista editoriale.

4. La rottura del «legame musaico»

Superando quella reticenza iniziale che le aveva fatto credere che Dante non fosse traducibile, Risset fece proprio il motto di Clemens Brentano, il quale affermava a proposito di Dante e Shakespeare:

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

¹⁷⁴ A. Pézard, *Avertissement*, cit., p. xlv.

¹⁷⁵ Ivi, p. xxxix.

¹⁷⁶ J. Risset, *Dante écrivain*, cit., p. 237.

¹⁷⁷ J. Risset, *Histoire d'une traduction*, cit., p. xxxiv.

lingua generalmente soddisfa poco il loro spirito, e si può anche trasferirla di nuovo in un altro terreno buono.¹⁷⁸

Certamente, ha ricordato spesso Risset, Dante stesso «aveva formulato l'impossibilità di tradurre la poesia, o almeno la riduzione, l'inevitabile "rottura" che la traduzione poetica comporta»¹⁷⁹:

E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela in altra transmutare senza rompere tutta sua dolcezza ed armonia.¹⁸⁰

Ma è precisamente tale «rottura» che spinge il traduttore a operare una violenza sul linguaggio che consente a quest'ultimo di «refai[re] la naissance» del testo stesso¹⁸¹: «L'expérience du moment de la naissance est celle de la naissance d'un certain sens du mot, naissance liée à la traduction comme zéro, comme point de départ vide, dans le vide. Cette angoisse qui saisit le traducteur devant le tissu d'un texte, en face duquel il a l'impression de ne disposer de rien»¹⁸². Si tratta di una violenza certo «irreparabile» e che implica la necessità di scegliere «uno o di alcuni elementi da trasmettere a tutti i costi, lasciando gli altri ad una diversa e successiva impresa»¹⁸³. La «rage de l'expression» pongiana diventa qui vera e propria «rage de la traduction» che accomuna il processo traduttivo di Risset tanto per *Il Parti pris des choses* quanto per la *Commedia*¹⁸⁴: «cet acte de violence de la traduction moderne est nécessaire pour redonner vie à l'œuvre»¹⁸⁵.

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 parte del colore, della varietà di Dante»¹⁸⁶, sarà inevitabilmente persa. L'obiettivo 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'autore¹⁸⁷. 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

¹⁷⁸ C. Brentano cit. in J. Risset, *Histoire d'une traduction*, cit., p. xxxviii; trad. di F. Peruzzi, *Godwi*, «Jacques e i suoi quaderni», 16, 1991, p. 231.

¹⁷⁹ J. Risset, *Come ho tradotto Dante*, in E. Esposito (a cura di), *L'opera di Dante nel mondo, edizioni e traduzioni nel Novecento*. Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 27-29 aprile 1989), Longo, Ravenna 1992, p. 77.

¹⁸⁰ D. Alighieri, *Convivio*, I, VII.

¹⁸¹ J. Risset, *Peut-on traduire les géants?*, cit., p. 61.

¹⁸² J. Risset, *Ouverture des Assises*, in A. Wade Minkowski, F. Xavier Jaujard (dir.), *Cinquièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1988)*, Actes Sud, Arles 1989, p. 23.

¹⁸³ J. Risset, *Come ho tradotto Dante*, cit., p. 78.

¹⁸⁴ Cfr. *supra*, «Parlare contro le parole».

¹⁸⁵ J. Risset, *Peut-on traduire les géants?*, cit., p. 61.

¹⁸⁶ J. Risset, *Ho capito Dante passando per Sade*, intervista di L. Xella, cit..

¹⁸⁷ J. Risset, *L'enjeu musaïque. Sur le traduire*, «Revue de la BNF», 38, 2, 2011, p. 8; J. Risset, *Histoire d'une traduction*, cit., p. xxxvii.

le respect obligatoire. “Fidélité”, “transparence”, “équivalence” ne transmettent qu’une vision étriquée, ancillaire d’un tel acte»¹⁸⁸. Tradurre, per Risset, si pone così come gesto non dissociabile da quello di scrittura nel suo senso più profondo¹⁸⁹. 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 sarà, pertanto, quanto più possibile lontana «du français classique, toujours discipliné et structuré par l’inévitable alexandrin, autoritaire et symétrique»¹⁹⁰.

Da qui, la grande innovazione: l’uso del verso libero. A eccezione della versione di Louise Espinasse-Mongenet e di Joachim-Joseph Berthier¹⁹¹, 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 libera¹⁹². «À ce point un choix s’imposait», afferma Risset:

si l’extraordinaire *irrégularité* de Dante, cette irrégularité qui me semblait d’une certaine façon en avance par rapport à nous, par sa temporalité plus vaste, par son rythme déplacé vers l’avant par l’urgence du tout à dire, par la souveraine négligence entraînée par le flot de ce dire et prise aussi dans la brillance de la trajectoire vélocité implacable, si elle était reprise, au cours de l’opération de traduction, par une norme quelconque, par une régularité quelconque, elle disparaissait, laissant flotter seulement à la surface quelques alexandrins, ou décasyllabes laborieux, quelques rimes mécaniques.¹⁹³

Rifacendosi alle teorie di Remy de Gourmont, che a partire dal 1889 aveva concettualizzato, ampliandola, la riflessione sull’uso del verso libero¹⁹⁴, la tra-

¹⁸⁸ Ivi, p. xxxv.

¹⁸⁹ *Ibidem*. Risset si mostra così molto vicina alla concezione di traduzione di Antoine Berman intesa come atto associabile alla scrittura poetica. Cfr. A. Berman, *L’épreuve de l’étranger. Culture et traduction dans l’Allemagne romantique*, Gallimard, Paris 1984.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ D. Alighieri, *La Divine Comédie*, trad. nouvelle et notes de L. Espinasse-Mongenet, Nouvelle Librairie Nationale, Paris, 1913-1965; D. Alighieri, *La Divine Comédie*, trad. par R.P. Joachim-Joseph Berthier, Desclée de Brouwer-Auguste Picard, Paris 1921. Qualche altro esempio di traduzione in versi liberi è reperibile nell’inventario stilato da Marc Scialom ma si tratta di brevi frammenti, spesso collocati a margine di studi su Dante come citazione con valore esplicativo. Cfr. M. Scialom, *Répertoire chronologique et raisonné des traductions françaises de la «Divine Comédie»*, «Lingua e letteratura», 6, 7, 1986, pp. 121-164.

¹⁹² M. Scialom, *Répertoire chronologique et raisonné des traductions françaises de la «Divine Comédie»*, cit., pp. 121-124.

¹⁹³ J. Risset, C. Prigent, *Jeu, «poésie»*, Dante, cit., p. 57.

¹⁹⁴ Se la questione delle origini del verso libero è ancora dibattuta (cfr. C. Boschian-Campaner (dir.), *Le Vers libre dans tous ses états: Histoire et poétique d’une forme (1886-1914)*, L’Harmattan, Paris 2009), Gourmont esclude che la messa in discussione della cesura classica dell’alessandrino, iniziata nel secolo precedente con la generazione romantica, pos-

duttrice propose allora 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 maiore* o *a minore*, con possibilità di accentuazione sulla quarta o sesta sillaba)¹⁹⁵. Nella *Commedia* «non c'è alcuna obbligatorietà di cesura»¹⁹⁶ 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 via¹⁹⁷. 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»¹⁹⁸.

Con l'abolizione di uno schema sillabico fisso, quel che si veniva a creare era 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»¹⁹⁹. 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

sa aver costituito un punto di svolta nell'evoluzione della metrica francese. A 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 de la langue française* che Risset fa esplicito riferimento in quanto «aide [...] au traducteur». J. Risset, *Registres linguistiques et prosodiques dans la traduction poétique*, in M. Modenesi, M. Verna, G.L. 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), EDUCatt, Milano, 2010, p. 202.

¹⁹⁵ Questa peculiarità dell'endecasillabo italiano è discussa ampiamente in A. Marchese, *L'officina della poesia: principi di poetica*, Mondadori, Milano 1985, p. 159 e sgg. Come ricorda Vegliante (in *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'*alessandrin ternaire*.

¹⁹⁶ Cfr. l'articolo «Cesura» nell'*Enciclopedia dantesca* a cura di G.L. Beccaria e consultabile sul sito, <http://www.treccani.it/enciclopedia/cesura_%28Enciclopedia-Dantesca%29/> (10/2021).

¹⁹⁷ 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/>.

¹⁹⁸ G.E. Sansone, *Dante francese e Dante spagnolo. Sulle versioni di Jacqueline Risset e Angel Crespo*, «Testo a fronte», 2, 3, 1990, p. 159.

¹⁹⁹ Ivi, p. 167.

Enf. XXXIII (v. 2) «ce pécheur, l'essuyant aux cheveux de la tête»²⁰⁰) 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»²⁰¹. Si tratta certamente di una perdita importante, per quanto pochi traduttori, almeno fino alla recentissima versione di Danièle Robert, abbiano provato a emularla²⁰². 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»²⁰³. 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 oggi un'uguale schematicità nella traduzione equivarrebbe a portare avanti un'operazione concettualmente contraria alla formula innovativa del poeta²⁰⁴.

«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»²⁰⁵, nota ancora Risset. Sempre secondo quanto osservato da Remy de Gourmont rispetto alla prosodia moderna, le rime in questione non sono più «des rimes pour l'oeil», «vieilles rimes usées»²⁰⁶ che stancano il let-

²⁰⁰ D. Alighieri, *La Divine Comédie*, trad. et présentation par J. Risset, Flammarion, Paris 2010, p. 165.

²⁰¹ Y. Bonnefoy, *Dante et les mots*, in Id., *L'Autre Langue à portée de voix*, Seuil, Paris 2013, pp. 160-161.

²⁰² D. Alighieri, *La Divine Comédie*, trad. par D. Robert, Actes Sud, Arles 2016-2020. Una simile impresa conta pochissimi antecedenti e molto spesso limitati a pochi canti: La versione di Bergaigne; il XXVIII canto del *Purgatorio* tradotto da Hippolyte Topin (1857) e successivamente accompagnato da alcuni canti del *Paradiso*; l'*Enfer* di Hyacinthe Vinson (1887); il *Purgatoire* di Jean-François Costa (1864); i versi 82-138 di *Inferno 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 musical*, in D. Alighieri, *La Divine Comédie. L'Enfer*, trad. par D. Robert, cit., pp. 16-17; J.-C. Vegliante, *Ridire la "Commedia" in francese oggi*, cit., p. 60; M. Scialom, *Répertoire chronologique et raisonné des traductions françaises de la «Divine Comédie»*, cit., pp. 121-124.

²⁰³ Y. Bonnefoy, *Dante et les mots*, cit., p. 167.

²⁰⁴ Ivi, p. 161.

²⁰⁵ J. Risset, *Ho capito Dante passando per Sade*, intervista di L. Xella, cit.

²⁰⁶ R. de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, Mercure de France, Paris 1955, pp. 148-149.

tore ed 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»²⁰⁷ che ridonano importanza alla poesia in quanto pratica orale piuttosto che al grafismo imposto dall'invenzione della stampa²⁰⁸. 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."²⁰⁹

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.²¹⁰

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»²¹¹ non implica la rinuncia aprioristica a ogni rima. Come più tardi nella traduzione di Vegliante²¹², le rime che «la fortuna delle lingue sorelle»²¹³ consente di conservare in francese, vengono mantenute. È quanto avviene in *Inferno* 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.²¹⁴

Non è raro nemmeno trovare qualche esempio di rima baciata (come in *Enf.* XXXIII, vv. 6-7: «rien qu'en y pensant, avant d'en parler. / Mais si mon récit peut engendrer»²¹⁵).

²⁰⁷ J. Risset, *Registres linguistiques et prosodiques dans la traduction poétique*, cit., p. 202.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ D. Alighieri, *La Divine Comédie*, trad. et présentation par J. Risset, Flammarion, Paris 2010, p. 38.

²¹⁰ *Ivi*, p. 165.

²¹¹ J. Risset, *Traduire Dante*, in D. Alighieri, *La Divine Comédie. L'Enfer*, trad. et présentation par J. Risset, Flammarion, Paris 1985, p. 3.

²¹² D. Alighieri, *La Comédie*, trad. par J.-C. Vegliante, Imprimerie nationale, Paris 1996-2007.

²¹³ Cfr. J.-C. Vegliante, *Ridire la "Commedia" in francese oggi*, cit., p. 68.

²¹⁴ D. Alighieri, *La Divine Comédie*, trad. et présentation par J. Risset, Flammarion, Paris 2010, p. 16.

²¹⁵ *Ivi*, p. 165.

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»²¹⁶. 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 futuro²¹⁷. 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»²¹⁸. Un esempio della predilezione per un lessico «pressoché quotidiano»²¹⁹ è la resa del celebre *Inferno* 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”.

Amour qui s'apprend vite au noble cœur,
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.

²¹⁶ J. Risset, *Preistoria di una traduzione*, cit., p. 164.

²¹⁷ J. Risset, *Registres linguistiques et prosodiques dans la traduction poétique*, cit., p. 200.

²¹⁸ J. Risset, *Histoire d'une traduction*, cit., pp. xxxvi-xxxvii.

²¹⁹ G.E. Sansone, *Dante francese e Dante spagnolo*, cit., p. 166.

Amour nous a conduits à une mort unique.
La Caïne attend celui qui nous tua²²⁰.

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.²²¹

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»²²².

Tale «dimensione esplicitante»²²³, volta a chiarire i loci più oscuri del testo dantesco, va messa in relazione, secondo Sansone, alla già menzionata scelta di privilegiare il ritmo: «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»²²⁴.

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 oggi²²⁵. Anche in questo caso, l'intento è chiaro: la fedeltà al testo è resa esplicita attraverso la possibilità, per il lettore, di entrare

²²⁰ D. Alighieri, *La Divine Comédie*, trad. et présentation par J. Risset, Flammarion, Paris 2010, p. 34.

²²¹ D. Alighieri, *La Divine Comédie*, in Id., *Œuvres complètes*, édition et trad. par A. Pézard, cit., p. 911.

²²² Cfr. D. Alighieri, *La Divina Commedia*, vol. I, *L'Inferno*, a cura di N. Sapegno, La Nuova Italia, Firenze 1955, p. 61.

²²³ G.E. Sansone, *Dante francese e Dante spagnolo*, cit., p. 165.

²²⁴ Ivi, p. 167.

²²⁵ J.-P. Ferrini, *Dante en France (après Jacqueline Risset)*, cit., p. 95.

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 quattro ristampe (2001, 2005-2006, 2010, 2021), l'edizione Pléiade (2021) e due edizioni illustrate (quella comprendente i disegni di Botticelli e quella raffigurante gli acquerelli di Miquel Barceló²²⁶). Soprattutto, però, la *Comédie* di Jacqueline Risset ha il merito di aver aperto la strada a 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 tiennent.²²⁷

5. La svolta poetica: il palinsesto dantesco

Mentre la traduzione della *Commedia* è in corso (l'*Enfer* è pubblicato nel 1985), la poesia di Risset sembra trasformarsi e assumere dei connotati diversi che cominciano a scorgersi già con *Sept passages de la vie d'une femme* (1985) e che troveranno la loro massima espressione qualche anno dopo con *L'Amour de loin*²²⁸. L'ipotesi che un profondo cambiamento fosse in atto appare tanto più vera se si considera l'intervallo di sette anni che separa *La Traduction commence* 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 diversi²²⁹.

Il protagonista assoluto di questa raccolta, il cui titolo si rifà al romanzo di Stefan Zweig *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*²³⁰, 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. Certa-

²²⁶ D. Alighieri, *La Divine Comédie*. Dessins de M. Barceló, trad. par J. Risset, Musée du Louvre Éditions, Paris 2004; D. Alighieri, *La Divine Comédie illustrée par Botticelli*, Diane de Selliers, Paris 1996.

²²⁷ Y. Bonnefoy, *Le paradoxe du traducteur*, cit., p. 8.

²²⁸ J. Risset, *L'Amour de loin*, Flammarion, Paris 1988. Cfr. *infra*, *La riscrittura del discorso amoroso*.

²²⁹ 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», 74, 1977. Ma il viaggio negli Stati Uniti evocato nel volume, così come l'incontro con Dante, sono posteriori: cfr. J. Risset, in J.C. Stout, *L'Énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes françaises*, cit., p. 275.

²³⁰ È la stessa Risset a dichiararlo in un'intervista. Cfr. S. Gavronsky, *Toward a New Poetics. Contemporary Writing in France*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1994, p. 137.

mente, come sottolinea Sollers, «tout est jeu, allusion, ellipse, souvenir privilégié et inexplicé, sensation directe, épanouie, cruelle et n'allant nulle part»²³¹, 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 a 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 a una presunta politica di «scrittura femminile»²³²: «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"»²³³. E, in effetti, la raccolta sembra rifiutare facili modelli di adesione, così come non propone un'interrogazione identitaria di tipo binario (donna/uomo). I versi sono popolati tanto da figure femminili (Indira Gandhi, Gertrude Stein, Héloïse) 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»²³⁴. 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 parts la chaleur enfonce dans le sable ce qui se prépare est plus grand que tout ce qui est arrivé jusqu'ici [...] Assis par terre dans le sable avec le jardin qui presse tout autour.²³⁵

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-identità²³⁶. «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»²³⁷. 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.

²³¹ P. Sollers, *Sept mille éclats de sensualité*, «Le Nouvel Observateur», 26 juillet 1985.

²³² Cfr. J. Risset, in 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».

²³³ P. Sollers, *Sept mille éclats de sensualité*, cit.

²³⁴ J.S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, Grasset, Paris 1989, p. 212.

²³⁵ J. Risset, *Screen-Memory*, in Ead., *Sept passages de la vie d'une femme*, Flammarion, Paris 1985, p. 9.

²³⁶ Cfr. J. Risset, in S. Gavronsky, *Toward a New Poetics. Contemporary Writing in France*, cit., p. 141.

²³⁷ J. Risset, in J. C. Stout, *L'Énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes françaises*, cit., p. 271.

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 a 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»²³⁸, 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 duquel il ne reste plus ni noyau principal ni structure de sens: je ne suis pas contradictoire, je suis dispersé.²³⁹

Più che contraddittoria, l'identità appare dunque totalmente 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 d'une algue

 à l'aquarium
 à Naples

 vissi:
 vie végétale

 mais respirant la chair
 de l'eau nourricière

 respiration légère:
 passe ici par glissements²⁴⁰

Permeabilità e ricettività estrema alla realtà, 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.

²³⁸ J. Risset, *Screen-Memory*, cit., p. 9.

²³⁹ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Paris 1975, p. 127.

²⁴⁰ J. Risset, *En voyage*, in Ead., *Sept passages de la vie d'une femme*, cit., p. 90.

Non a caso, è una serie di fasi transitorie che la raccolta sembra interrogare: oltre al già menzionato tema del viaggio (*Palm Spring Indians*²⁴¹), vi è anche il dolore della morte (quella altrui, come in *Dopo la morte del padre*²⁴²), la genesi della traduzione dantesca (*Été à la fenêtre à Rome*²⁴³), il confronto con i ricordi-schermo freudiani (*Screen-Memory*²⁴⁴). Il termine «passages» si configura così come una parola “vuota” che sta a 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 città, «un tessuto mitologico e enigmatico» che qui appare metaforicamente applicato allo scorrere dell’esistenza²⁴⁵. 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»²⁴⁶.

Se è vero che l’insistenza sul ‘passaggio’ introduce a 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 romani (*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 1965²⁴⁷:

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 [...] ²⁴⁸

²⁴¹ J. Risset, *Palm Springs Indians*, in Ead., *Sept passages de la vie d’une femme*, cit., pp. 71-74.

²⁴² J. Risset, *Dopo la morte del padre*, in Ead., *Sept passages de la vie d’une femme*, cit., pp. 113-118.

²⁴³ J. Risset, *Été à la fenêtre à Rome*, in Ead., *Sept passages de la vie d’une femme*, cit., pp. 61-66.

²⁴⁴ J. Risset, *Screen-Memory*, cit., p. 9.

²⁴⁵ J. Risset, in S. Gavronsky, *Toward a New Poetics. Contemporary Writing in France*, cit., pp. 136-137.

²⁴⁶ J. Risset, *Sept passages de la vie d’une femme*, cit., quarta di copertina.

²⁴⁷ E. Pound, *Les Cantos pisans*, trad. par D. Roche, Éditions de l’Herne, Paris 1965.

²⁴⁸ J. Risset, *Dans la barque / dorata*, in Ead., *Sept passages de la vie d’une femme*, cit., p. 45.

L'italiano non è d'altronde l'unica lingua straniera a essere inglobata nelle poesie di Risset: in *Sound of shape*, in cui si rievoca il primo incontro con gli Stati Uniti, è l'inglese a 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 [...] ²⁴⁹

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 costruendosi»²⁵⁰. 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 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, qui a 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 des chevaux, organiser les caravanes»²⁵¹). Ancora più emblematico è l'esempio di *Titanic*, in cui il titolo fornisce il pretesto per una suggestiva contaminazione tra antico e moderno²⁵²: 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»²⁵³. 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 sui-

²⁴⁹ J. Risset, *Sound of shape*, in Ead., *Sept passages de la vie d'une femme*, cit., p.19.

²⁵⁰ G. Cacciavillani, *L'oggetto poetico*, Panozzo Editore, Rimini 2000, p. 11.

²⁵¹ J. Risset, *A.R.*, in Ead., *Sept passages de la vie d'une femme*, cit., p. 82.

²⁵² J. Risset, *Titanic*, in Ead., *Sept passages de la vie d'une femme*, cit., pp. 69-70.

²⁵³ Ivi, p. 69.

vrai-je?»²⁵⁴. 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'ipotesi, modificandone il codice (qui operazione di versificazione dalla prosa della missiva di Rimbaud e dal diario di Cartesio) e, naturalmente, il messaggio²⁵⁵.

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, a 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, annunciando così alcuni nodi centrali dell'ultima produzione rissettiana.

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 nuovo contesto, non diversamente da quanto avveniva nelle raccolte precedenti. Gli esempi sono molteplici:

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 [...] ²⁵⁶

In questo caso, il *Carnet de 1908* proustiano è riconoscibile in filigrana nonostante le trasformazioni apportate da Risset. Parallelamente, nella seconda parte sono invece citati dei versi 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»²⁵⁷ in cui la brevità delle frasi va di pari passo con la velocità del pensiero

²⁵⁴ J. Risset, *Nuit du 10-11-1619*, in Ead., *Sept passages de la vie d'une femme*, cit., p. 28.

²⁵⁵ G. Genette, *Palimpsestes*, cit., p. 91. Sull'operazione di versificazione, cfr. ivi, pp. 244-246.

²⁵⁶ J. Risset, *Feuillets*, in Ead., *Sept passages de la vie d'une femme*, cit., p. 35.

²⁵⁷ Cfr. *infra*, «Suivre l'écriture comme un rêve»: il modello proustiano.

colto proprio nel suo nascere, nel momento in cui esso affiora alla coscienza²⁵⁸. A interessare Risset, come già si è avuto modo di vedere in precedenza, è sempre questo stato primigenio che si concretizzerà poi nella ricerca di una poetica dell'istante: «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»²⁵⁹. 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»²⁶⁰): 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, non si tratta di una memoria «serbatoio del passato ma [...] organo dell'attenzione interna, [...] "soffio" propedeutico»²⁶¹ che rigenera di volta in volta il movimento creativo.

Come rilevato da Michael Bishop, *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 minoritaria²⁶². 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 nella quarta 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 cruciale 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* si trasforma in fascinazione nei confronti di un misticismo forse già influenzato dalla lirica stilnovistica che sembra trascendere la riduzione della realtà all'impatto sensibile con il soggetto. Sorprende, per esempio, la poesia *En voyage*²⁶³, 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

²⁵⁸ Cfr. J. Risset, *Proust mallarméen. Sur Le Carnet de 1908*, in M. Colesanti (a cura di), *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, vol. I, Mondadori, Milano 1983, pp. 206-217; ora in J. Risset, *Proust in progress 1971-2015*, a cura di M. Galletti, S. Svolacchia, Artemide, Roma 2020, pp. 79-92. Cfr. anche J. Risset, *Le leggi del desiderio. Proust*, in Ead., *Il silenzio delle sirene*, Donzelli, Roma 2006, pp. 17-25.

²⁵⁹ J. Risset, *Le leggi del desiderio*, cit., p. 20.

²⁶⁰ M. Proust, *Le Carnet de 1908*, sous la direction de P. Kolb, Gallimard, Paris 1976, p. 120.

²⁶¹ J. Risset, *Le leggi del desiderio*, cit., p. 21.

²⁶² M. Bishop, *Contemporary French Women Poets*, vol. I, *From Chedid and Dohollau to Tellermann and Bancquart*, Brill, Amsterdam-Atlanta 1995, p. 91.

²⁶³ J. Risset, *En voyage*, cit., pp. 87-94.

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

Et rêve
Et retrace

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:
*luce*²⁶⁴

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»²⁶⁵ dal quale sgorga un ricordo che la memoria non riesce a contenere: «ah ma mémoire – / Éclate»²⁶⁶. 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.

²⁶⁴ Ivi, pp. 91-92.

²⁶⁵ Ivi, p. 90.

²⁶⁶ Ivi, p. 91.

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*²⁶⁷, 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 durante il quale lo psicanalista, guardando le cupole delle chiese, aveva affermato «Elles vont gagner», l'autrice introduca il verso «aux alentours de Pâques»²⁶⁸: la frase assume tutt'a un tratto un carattere profetico, in cui, ancora una volta, la contaminazione dantesca gioca un ruolo determinante²⁶⁹.

Il percorso operato qui da Risset potrebbe sembrare quanto di più lontano dai debutti con *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 cristianesimo²⁷⁰ e la prosecuzione della pubblicazione di *Paradis*, segno di un'inversione di tendenza che coinvolge, in maniera più o meno intensa, il vecchio comitato di redazione.

6. La riscrittura del discorso amoroso

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 editate con *Tel Quel*, quelle che seguono la frequentazione del testo dantesco si distinguono per «une simplicité, [...] une rapidité, [...] une narrativité [...] inconnues»²⁷¹. Pubblicato per Flammarion nel 1988, *L'Amour de loin* è, in tal senso, il testo che sembra maggiormente legato alla lirica trecentesca, forse proprio perché cronologicamente concomitante con il laboratorio traduttivo della *Commedia*. Di tutte le opere poetiche di Risset – insieme, forse, a *Il tempo dell'istante* – questa è probabilmente la più nota: tra il 1992 e il 1993, Enrico Frattaroli mise in scena una versione italiana per il teatro che riscosse molto successo²⁷², nel 2010 Enrico Pieranunzi ne mise in musica alcuni brani e

²⁶⁷ J. Risset, *Forêt*, in Ead., *Sept passages de la vie d'une femme*, cit., p. 38.

²⁶⁸ J. Risset, *Elles vont gagner*, in Ead., *Sept passages de la vie d'une femme*, cit., p. 102.

²⁶⁹ L'aneddoto su Lacan è riportato da Risset in *Maestro e seduttore*, intervista di L. Sica, «La Repubblica», 14 aprile 2001. Per il rapporto tra l'autrice e la Pasqua si veda S. Gavronsky *Toward a New Poetics. Contemporary Writing in France*, cit., p. 144.

²⁷⁰ Cfr. *supra*, *Verso la rivoluzione: il Dante di Tel Quel e Sollers*.

²⁷¹ J. Risset, C. Prigent, *Jeu, «poésie», Dante*, cit., p. 56.

²⁷² *Amor di lontano* di Enrico Frattaroli, da *L'Amour de loin* di Jacqueline Risset. Brani in antico provenzale da Daniel, de Peitieu, Rudel, de Ventadorn. Produzione Teatro Libero di Palermo. Con Franco Mazzi e Galliano Mariani. Si vedano anche alcuni articoli della stam-

nel 2018 Michel Canteloup realizzò un volume d'arte in cui i versi dell'autrice sono alternati a dei *découpages*²⁷³.

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 romanzo²⁷⁴.

L'adesione a 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»²⁷⁵. 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»²⁷⁶.

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 a ogni stagione è piuttosto evidente: al ciclo naturale si sovrappone quello dello sviluppo della storia d'amore, con la primavera e l'estate che simboleggiano la nascita e il consolidamento 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»²⁷⁷. Questa struttura ci-

pa 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.

²⁷³ J. Risset, *Premier Moment. Découpages de M. Canteloup*, atelier Reine Brunehaut, 2018. Un esemplare del volume è stato esposto nella mostra *Édition Livres d'artistes*, atelier Reine Brunehaut alla Médiathèque di Saint-Lô (3 agosto-25 settembre 2021).

²⁷⁴ È quanto afferma Risset in un'intervista del 13 giugno 1988 con Bernard Pivot per il programma *Apostrophes*, <<http://www.ina.fr/video/CPB88007107>> (10/2021).

²⁷⁵ 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*, Éditions Kimé, Paris 1992, pp. 132-133.

²⁷⁶ J. Risset, in J.C. Stout, *L'Énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes françaises*, cit., p. 268.

²⁷⁷ Ivi, p. 269.

clica 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 generato²⁷⁸. In tal senso, quindi, l'architettura della raccolta rissettiana sembra mimare 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; struttura che, peraltro, potrebbe ricordare quella concatenata propria della terza rima.

Il punto di partenza di questa spirale è, come si è detto, il «premier moment», evocato secondo la topica classica della «première rencontre»²⁷⁹:

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 [...] ²⁸⁰

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
et descend dans le cœur
l'amour de loin nous exerce
et nous perfectionne²⁸¹

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 sociale²⁸²), 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

²⁷⁸ Cfr. E. Livorni, *Jacqueline Risset, Amor di lontano*, «Yale Italian Poetry», 1, 1, 1997, p. 133.

²⁷⁹ Come codificati, ad esempio, da Jean Rousset in *Leurs yeux se rencontrèrent: la scène de première vue dans le roman*, José Corti, Paris 1981.

²⁸⁰ J. Risset, *Premier moment*, in Ead., *L'Amour de loin*, cit., p. 11.

²⁸¹ J. Risset, *Le toucher*, in Ead., *L'Amour de loin*, cit., p. 25.

²⁸² Questa la tesi sociologica di Erich Köhler in *Sociologia della fin'amor*, trad. di M. Mancini, Liviana, Padova 1976.

obstinément / rapproche»²⁸³, dove il verbo, che certamente può essere anche interpretato in senso metaforico, indica l'azione di guidare la macchina per raggiungere l'amato. 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 incontrata²⁸⁴. 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'œil²⁸⁵

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»²⁸⁶.

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 sang²⁸⁷

²⁸³ J. Risset, *Sur la route, l'été*, in Ead., *L'Amour de loin*, cit., p. 57.

²⁸⁴ 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»*, «Anticomoderno», 1, 1995, pp. 47-59. Sull'amore di Jaufré Rudel per la Contessa di Tripoli cfr. D. de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Plon, Paris 2016, p. 98 e sgg.

²⁸⁵ J. Risset, *Premier moment*, cit., p. 11.

²⁸⁶ 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 dell'amore cortese non sia particolarmente rilevante nell'analisi dell'opera rissettiana, alcuni motivi, come si vedrà, possono essere rintracciati in filigrana.

²⁸⁷ J. Risset, *Transfusion*, in Ead., *L'Amour de loin*, cit., p. 81.

Non è alla visione che è affidato il carattere angelico e soprannaturale dell'amato: Risset immagina che sia proprio la voce a 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 stesso²⁸⁸.

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»²⁸⁹. 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»²⁹⁰; situazione che dà vita alla scrittura («le langage naît de l'absence», scrive ancora Barthes²⁹¹) come tentativo di sopperire, attraverso la parola, all'assenza dell'altro. È proprio per compensare la scomparsa di Beatrice che, secondo Bonnefoy, Dante dà origine alla *Commedia*: il poeta «demande aux rythmes, aux rimes, à tous les moyens de solennité du langage de dresser pour elle [Béatrice] une terrasse, de construire pour elle un château de présence, d'immortalité, de retour»²⁹².

I versi di Risset mettono così in scena una situazione paradossale:

je voyage ce printemps
 mais c'est toi
 c'est toi qui bouge vite
 présence retrouvée aussi forte
 dans chaque ville de printemps²⁹³

Nonostante il *je* sia il soggetto in movimento, è l'amato a sfuggire; si tratta di una dialettica già codificata da Barthes e che questi versi riprendono quasi alla lettera: «L'autre est en état de perpétuel départ, de voyage; il est, par vocation, migrateur, fuyant; je suis, moi qui aime, par vocation inverse, sédentaire, im-

²⁸⁸ 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 mettere in rilievo questo aspetto 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. S. Chinzari, *Teatro virtuale e canzoni d'amore*, cit.).

²⁸⁹ Così dichiara Risset durante l'intervista con B. Pivot, cit.

²⁹⁰ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris 1977, p. 21.

²⁹¹ Ivi, p. 22.

²⁹² Y. Bonnefoy, *L'Improbable*, Mercure de France, Paris 1959, p. 150.

²⁹³ J. Risset, *Paradise*, in Ead., *L'Amour de loin*, cit., p. 19.

mobile, à disposition, en attente [...]. L'absence amoureuse va seulement dans un sens»²⁹⁴. Ancora una volta, Risset ritrova Dante, soprattutto nella lettura di Borges, secondo cui l'intera *Commedia* non è altro che un pretesto per introdurre l'incontro con Beatrice²⁹⁵. Un incontro che, come è noto, si tradurrà in un'iniziale disillusione culminante nel pianto di Dante (*Purg.* XXX, vv. 54-57). Nonostante il pericoloso viaggio del pellegrino Dante nei tre regni, Beatrice resta dunque sempre assente: «Infinitamente esistette Beatrice per Dante», conclude Borges, «Dante pochissimo, forse nulla, per Beatrice»²⁹⁶.

Proprio a fronte dell'importanza conferita alla dialettica tra l'io e il tu, appare difficile vedere, come certa critica ha invece fatto, il riferimento all'«amour de loin» come a una lontananza dalla lingua, la difficoltà di avere accesso alla «Poesia»²⁹⁷. 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 mancante²⁹⁸.

Le influenze che intervengono sulla composizione, d'altronde, non si limitano ai trovatori provenzali. Al contrario, la costellazione di poeti che, più o meno direttamente, viene evocata comprende il già noto Maurice Scève, Ibn 'Arabi 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 'Arabi, 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, a essere esplicitamente evocati sono i «fedeli d'amore», i quali «restent perplexes dans l'amour / exposés à tous les périls»²⁹⁹, 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'essere³⁰⁰. Se la parentela della lirica cortese e del misticismo medio-orientale postulata nel primo dopoguerra da Denis de Rougemont è ormai accreditata, non 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:

²⁹⁴ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, cit., p. 19.

²⁹⁵ J.L. Borges, *Nove saggi danteschi*, trad. di G. Guadalupi, Franco Maria Ricci, Milano 1985.

²⁹⁶ Ivi, p. 116.

²⁹⁷ Si veda, ad esempio, l'analisi di E. Livorni, *Jacqueline Risset, Amor di lontano*, cit., p. 132.

²⁹⁸ Sul discorso amoroso come «ieratico», cfr. R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, cit., p. 110.

²⁹⁹ Ibn 'Arabi, cit. in J. Risset, *L'Amour de loin*, cit., p. 107.

³⁰⁰ J. Risset, *O*, in Ead., *L'Amour de loin*, cit., p. 106.

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 jour³⁰¹

Stando alla tesi di Rougemont (vicino a Georges 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 orfiche³⁰². Questa dialettica è precisamente ciò che distingue l'Eros orientale dall'*agàpe* cristiano-occidentale: mentre quest'ultima 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 mondo³⁰³. 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 geografica³⁰⁴. 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 Rougemont, «l'être particulier n'était guère qu'un défaut et un obscurcissement de l'Être unique»³⁰⁵.

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 «astres des jours» che riscalda, durante l'autunno diventa già «soleil tar-

³⁰¹ J. Risset, *Astre des jours*, in Ead., *L'Amour de loin*, cit., p. 45.

³⁰² D. de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, cit., p. 66.

³⁰³ Ivi, pp. 68-71.

³⁰⁴ È proprio l'«ostacolo», reiterato ogni qual volta gli amanti sono vicini a dare compimento al loro desiderio, a costituire, per 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 e sgg.

³⁰⁵ D. de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, cit., p. 70.

dif»³⁰⁶, per poi trasformarsi in un astro che non illumina, «vrai soleil noir»³⁰⁷ della malinconia secondo il *topos* analizzato da Kristeva e risalente già ad Aristotele nella forma di un'associazione tra l'Eros e la *mélaina kolé*, la bile nera che genera malinconia³⁰⁸. 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»³⁰⁹: la malinconia così concepita conduce a una «*faillite du signifiant*»³¹⁰ 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 fin³¹¹

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 Rougemont) che rivisitava il tema dell'apofatismo applicandolo alla sfera amorosa: la visione divina illumina ma, al tempo stesso, porta alla morte³¹². 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 esperienze mistiche della santa³¹³. Se non è propriamente la morte a essere associata alla visione divina, il tema dell'oscurità è però fortemente presente e sembra accompagnare la rivelazione del Verbo in termini molto vicini a quelli della dialettica amorosa:

Après cela je le vis dans une ténèbre et fut dans la ténèbre parce qu'il est un bien qui dépasse la pensée et l'intelligence [...] Et quoique tout cela soit inénarrable, on en reçoit pourtant l'allégresse. [...] Je vois ces yeux, je vois ce visage si prêt au baiser. Et ce qui jaillit de ces yeux et de cette face est ce que j'ai dit voir dans la ténèbre qui vient de l'intérieur.³¹⁴

³⁰⁶ J. Risset, *Antipode*, in Ead., *L'Amour de loin*, cit., p. 71.

³⁰⁷ J. Risset, *De Bacchus et Ariane*, in Ead., *L'Amour de loin*, cit., p. 102.

³⁰⁸ Cfr. J. Kristeva, *Soleil Noir*, Gallimard, Paris 1987, pp. 13-17.

³⁰⁹ Ivi, p. 17.

³¹⁰ Ivi, p. 20.

³¹¹ J. Risset, *Le souffle*, in Ead., *L'Amour de loin*, cit., p. 96.

³¹² D. de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, cit., p. 116.

³¹³ Su questo punto cfr. J. Risset, *Il politico e il sacro. Bataille*, in Ead., *Il silenzio delle sirene*, cit., pp. 75-87.

³¹⁴ A. da Foligno, cit. in A. Michel (dir.), *Théologiens et mystiques au Moyen Âge*, Gallimard, Paris 1997, pp. 601-604. Questo passo è citato dalla stessa Risset in *Il politico e il sacro. Bataille*, cit., p. 85; ora anche in J. Risset, *Georges Bataille*, a cura di M. Galletti, S. Svolacchia, Artemide, Roma 2017, p. 29.

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 platanes³¹⁹

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»³²⁰.

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*³²¹, è possibile notare 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 francese³²². 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 poèmes³²³

³¹⁹ J. Risset, *Grand vent*, in Ead., *L'Amour de loin*, cit., p. 50.

³²⁰ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, cit., p. 88.

³²¹ J. Risset, *Amor di lontano*, Einaudi, Torino 1993. Ringrazio Enrico Frattaroli per avermi gentilmente fornito una copia di questo dattiloscritto.

³²² 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 sta 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.

³²³ J. Risset, *Paradise*, cit., pp. 19-20. Questo è uno degli esempi in cui, nel dattiloscritto, il 'tu' è in corsivo.

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»³²⁴. Tradizione che si oppone diametralmente a quella della mistica occidentale dell'*agàpe* in cui l'amore, che passa attraverso una sublimazione, non sperimenta questa componente di un'unione fusionale confinante con l'ebbrezza della passione³²⁵.

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 sentimentale: «Rêve d'union totale: tout le monde dit ce rêve impossible, et cependant il insiste»³²⁶. 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»³²⁷.

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»³²⁸. 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 decettiva³²⁹. 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. [...]

³²⁴ R. Otto, cit. in D. de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, cit., p. 170.

³²⁵ Cfr. *ivi*, pp. 169-170.

³²⁶ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, cit., p. 270.

³²⁷ *Ivi*, p. 269.

³²⁸ J. Risset, *Tout doucement*, in Ead., *L'Amour de loin*, cit., p. 94.

³²⁹ J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris 1966, pp. 159-160.

Négation de toute assurance dans l'identité du sujet: date de naissance, état psychologique, statut social. Destin astral formulé en vide»³³⁰. 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»³³¹.

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 a 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»³³²). 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 Pleyne: «Éliminer 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»³³³. 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 costituenti³³⁴. 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. Come si è detto, la poesia appare in tal senso costruita come una «partitura»³³⁵:

³³⁰ R. Lafont, *Le Chevalier et son désir*, cit., p. 136.

³³¹ Ivi, p. 147.

³³² J. Risset, *O*, cit., p. 106.

³³³ J. Risset, in J.C. Stout, *L'Énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes françaises*, cit., p. 264. Cfr. *supra*, *La punteggiatura bianca*.

³³⁴ 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.

³³⁵ S. Mallarmé, *Observation relative au poème «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard»*, in *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, Paris 1998, p. 391.

elle trouve ces mots écrits
dans l'ascenseur:

descend

appelle

«Ange»

and LIVES³³⁶

Ancora una volta, 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'accélé- rer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page»³³⁷.

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'in- terezza 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 ³³⁸

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 rispet- to a quelli previsti dall'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 chiasmi- co («enfant criant / dans l'herbe» e «odeur de lait / chaumes désordonnés»). Questa disposizione grafica lascia pensare a una sorta di trasposizione lette- raria del contrappunto musicale (amato da Bach, musicista di predilezione di Risset³³⁹), 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

³³⁶ J. Risset, *Spring*, in Ead., *L'Amour de loin*, cit., p. 17.

³³⁷ S. Mallarmé, *Observation relative au poème «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard»*, cit., p. 391.

³³⁸ J. Risset, *French Freisia*, in Ead., *L'Amour de loin*, cit., p. 28.

³³⁹ A proposito della passione per Bach si rinvia alla prima puntata del programma di Rai Radio Tre «Musiche della vita» del 3 aprile 2011.

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 excessif³⁴⁰

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»³⁴¹, ossia una perdita delle funzioni tradizionali dei segni di interpunzione in presenza del bianco. 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»³⁴² 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 «accordi di settima sulla dominante»³⁴³. 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 toi³⁴⁴

³⁴⁰ J. Risset, *Sur la route, l'été*, cit., p. 60.

³⁴¹ M. Favriaud, *Plurisystème ponctuationnel, dimension, intensité des signes et architecturation du texte poétique*, «Langue française», 172, 4, 2011, p. 88. Cfr. anche *supra*, *La punteggiatura bianca*.

³⁴² 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». M. Favriaud, *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, Lambert-Lucas, Limoges 2014, p. 104.

³⁴³ T.W. Adorno, *Interpunzione*, in Id., *Note per la letteratura*, vol. I, 1943-1961; trad. di E. De Angelis, A. Frioli, G. Manzoni, et al., Einaudi, Torino 1979, p. 102.

³⁴⁴ J. Risset, *Transfusion*, 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.

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»³⁴⁵.

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 voyelle³⁴⁶

dans chaque ville de printemps

: New York fleur de cerise³⁴⁷

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»³⁴⁸. Perdendo la loro funzione enunciativa, i due punti sembrano qui iscriversi nella «fisiognomica» dell'interpunzione delineata da Adorno: infatti, «non servono coscienziosamente il traffico del linguaggio col lettore, bensì geroglificamente il rapporto che avviene all'interno della lingua»³⁴⁹.

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 parentesi³⁵⁰, 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

³⁴⁵ M. Favriaud, *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, cit., p. 107.

³⁴⁶ J. Risset, *Le souffle*, cit., p. 98.

³⁴⁷ J. Risset, *Paradise*, cit., p. 19.

³⁴⁸ A.-M. Christin, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Vrin, Paris 2009, p. 180.

³⁴⁹ T.W. Adorno, *Interpunzione*, trad. di E. De Angelis, A. Frioli, G. Manzoni, et al., cit., p. 101.

³⁵⁰ È questa la tesi esposta da Sabine Pétilion-Boucheron in *Parenthèse et tiret double: pour une polyphonie mouvante*, «L'Information Grammaticale», 102, 2004, pp. 46-50.

– 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 plus³⁵¹

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 Favriaud³⁵², 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 in cui il trattino gioca il ruolo di «accent contre-intonatif»³⁵³. Nei termini di Serça, si assiste dunque a una «remise en cause de la continuité discursive»³⁵⁴ 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*³⁵⁵

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 introdu-

³⁵¹ J. Risset, *Douleur*, in Ead., *L'Amour de loin*, cit., pp. 84 e 86.

³⁵² M. Favriaud, *Plurisystème ponctuationnel, dimension, intensité des signes et architecturation du texte poétique*, cit., pp. 90-92. Ma Favriaud precisa che le formulazioni di Pétilion-Boucheron 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.

³⁵³ M. Favriaud, *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, cit., p. 118.

³⁵⁴ I. Serça, *Esthétique de la ponctuation*, Gallimard, Paris 2012, p. 89.

³⁵⁵ J. Risset, *Falaise*, in Ead., *L'Amour de loin*, cit., p. 40.

ce 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»³⁵⁶, 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». Senza contare che l'utilizzo del corsivo consente anche un altro livello di lettura (*comme ma pensée*) che problematizza ulteriormente la similitudine. Ancora una volta, dunque, la riflessione non è relegata alle bozze preparatorie, ma diventa parte dell'opera finita, a testimonianza dello sforzo dell'atto di scrivere e del travaglio che può celarsi dietro a ogni verso.

Vi sono, poi, casi in cui, non diversamente 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 raisonne³⁵⁷

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 stessi³⁵⁸. E il palinsesto citazionale non è unicamente dantesco, ma anche pongiano: «mais cette raison, qu'est-ce, si-

³⁵⁶ M. Pleynet, *Comme*, Seuil, Paris 1965. Questa definizione si trova in A. Giuliani, *La poetica del segno*, in A. Giuliani, J. Risset (a cura di), *Poeti di «Tel Quel»*, Einaudi, Torino 1968, p. 7.

³⁵⁷ J. Risset, *Amor che ne la mente*, in Ead., *L'Amour de loin*, cit., p. 36.

³⁵⁸ 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». G. Contini, *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, pp. 161-162 e 166. L'influenza di Contini su Risset e, in particolare, sullo studio della *Divina Commedia* è evidente già nella bibliografia di *Dante écrivain*.

non plus exactement la *réson*, le résonnement de la parole tendue, de la lyre tendue à l'extrême»³⁵⁹.

Il testo continua poi 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...»³⁶⁰

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 indicata dalla terza persona singolare, la «non-personne» dell'assenza secondo la formulazione di Benveniste³⁶¹. 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.*³⁶²

Questi versi, in realtà, non sono altro che la riproposizione di un passo già presente in *Sept passages de la vie d'une femme*³⁶³. Questa forma di autocitazione

³⁵⁹ F. Ponge, *Pour un Malherbe*, in *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, Paris 2002, p. 80. Nell'introduzione al *Partito preso delle cose*, Risset aveva commentato: «Ponge scrive "réson" la parola "raison": la facoltà sublime è solo "risuono", fiavole eco di suoni che nascono fuori da essa. Ma la nuova ortografia non la diminuisce soltanto; la amplia anche, se suscita nel suo spazio astratto la presenza della musica, introduce una inedita capacità di sentire e di tener la propria parte nel gran concerto cosmico». J. Risset, *De varietate rerum, o l'allegria materialista*, in F. Ponge, *Il partito preso delle cose*; trad. di J. Risset, Einaudi, Torino 1979, p. x.

³⁶⁰ J. Risset, *Amor che ne la mente*, cit., pp. 36 e 39.

³⁶¹ É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Gallimard, Paris 1966, p. 228.

³⁶² J. Risset, *De Bacchus et Ariane*, cit., p. 104.

³⁶³ J. Risset, *Été à la fenêtre à Rome*, cit., p. 65.

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'ipotesi era invece in prosa. Mediante il processo di rielaborazione continuo dell'atto primo, il testo diventa una realtà aperta, immagine di quell' «*inachevement perpetuel*», già definito da Ponge³⁶⁴, e nient'affatto esauribile con la pubblicazione dell'opera.

È, d'altronde, proprio da qui che si origina il concetto di «*mémoire poétique*»³⁶⁵, probabilmente elaborato sin dagli esordi accademici di Risset, 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 riscrittura poetica in Dante, Scève, Rimbaud e Proust³⁶⁶. 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.

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 [...].³⁶⁷

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

³⁶⁴ F. Ponge, *Pratiques d'écriture ou l'inachevement perpétuel*, in Id., *Œuvres complètes*, t. II, cit., pp. 999-1052. Cfr. *supra*, «Parlare contro le parole».

³⁶⁵ J. Risset, *Traduction et mémoire poétique*, cit.

³⁶⁶ 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 Seuil*, SEL 3937.7 si trova un contratto del 30 giugno 1992 per la pubblicazione, nella collana 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».

³⁶⁷ Y. Bonnefoy, *Le paradoxe du traducteur*, cit., p. 12.

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»³⁶⁸. La traduzione diventa allora luogo germinale della scrittura stessa, vero e proprio «détonateur d’écriture»³⁶⁹ che genera una memoria dei testi sempre presente nell’atto scrittorio: «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 ensemble»³⁷⁰.

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 (se non, talvolta, il corsivo) tra la componente citazionale e quella propriamente autoriale.

Questo tipo di memoria-palinsesto, pertanto, si distingue da quella funzionale; essa appare come «une caisse de résonance au sens musical, qui est en même temps laboratoire d’une élaboration frénétique» e che «reprend sans cesse l’ensemble des matériaux, les remets en chantier, bouleverse leur place et leur sens»³⁷¹. 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: «La création est re-création»³⁷², conclude Risset.

Significativamente, per spiegare come funzioni il processo di «memoria poetica», Risset fa riferimento alla ricerca saussuriana intorno agli *Anagrammes*, nei quali la linearità del discorso, nonché l’arbitrarietà del segno linguistico sembrano venire meno³⁷³. Analizzando gli inni sacri latini, Saussure aveva infatti constatato la presenza ripetuta di alcuni schemi sillabici che sembravano generare dei nomi nascosti. Accanto al significato principale, pertanto, se ne creava 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 significante.

³⁶⁸ J. Risset, *Traduction et mémoire poétique*, cit., p. 18.

³⁶⁹ Ivi, p. 19.

³⁷⁰ Ivi, p. 20.

³⁷¹ *Ibidem*.

³⁷² Ivi, p. 21.

³⁷³ Cfr. J. Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Gallimard, Paris 1971.

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»³⁷⁴. 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»³⁷⁵, 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»³⁷⁶.

³⁷⁴ J. Risset, *Traduction et mémoire poétique*, cit., p. 21.

³⁷⁵ *Ibidem*.

³⁷⁶ *Ibidem*.

La mistica dell'istante

1. *L'instant-éclair*: definizioni e manifestazioni

1.1 Il manifesto dell'istante

È con l'espressione «il manifesto dell'istante» che Umberto Todini ha definito i quattro punti – brevi ma densissimi – che costituiscono il nucleo di uno scritto inedito ritrovato nel 2017 tra le carte di Jacqueline Risset e poi pubblicato con il titolo *L'atomo del tempo*¹. 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 'mettere insieme') di un intero percorso di riflessione in grado di orientare retrospettivamente la ricerca intorno agli autori che maggiormente hanno influenzato Risset nell'elaborazione di una poetica dell'istante. In tal senso, i pilastri dell'architettura rissettiana dell'istante sono esplicitamente

¹ Questo inedito, il cui titolo (scelto da Umberto Todini) è tratto da un passo di *Il tempo dell'istante* si trova ora in M. Galletti (a cura di), *Jacqueline Risset "Une certaine joie". Percorsi di scrittura dal Trecento al Novecento*, con la collaborazione di F. Cera, M. Felici, S. Svolacchia, Roma TrE-Press, Roma 2017, pp. 27-28. L'espressione «manifesto dell'istante» è presente nella nota di Umberto Todini che accompagna il testo.

nominati: il Nietzsche delle *Considerazioni inattuali*, «a proposito della “faculté de sentir de manière non historique . . . de se reposer sur le seuil de l’instant”»²; Proust, per le «epifanie» che si collocano contemporaneamente «fuori dal tempo»³ e nel «tempo allo stato puro»⁴; Bataille, nella sua concezione di istante fondato «sull’erotismo, sulla poesia, sulla morte»⁵; Vladimir Jankélévitch, che considera il tempo come «primo mistero filosofico» e l’istante come un «lampo»⁶.

Oltre a tali influenze esplicitamente menzionate dall’autrice ve n’è una che solo la ricerca in archivio poteva portare alla luce: si tratta del volume di Salah Stétié dal titolo *Un suspens de cristal*, in cui è stato ritrovato un considerevole numero di appunti manoscritti di Risset. È proprio da Stétié che l’espressione «atomo del tempo» viene impiegata a commento del racconto dell’incontro tra la regina di Saba e Salomone descritto nel Corano⁷, incontro che termina con l’evocazione dell’episodio, sul quale si ritornerà più avanti, dello «spostamento» istantaneo del trono della regina nel palazzo del re⁸.

1.2 La «demi-vision» di Jankélévitch

Tra i nomi convocati da Risset nell’*Atomo del tempo* quello di Jankélévitch appare particolarmente interessante poiché in nessun altro scritto dell’autrice sino a ora pubblicato colui che, pure, è stato definito come «le philosophe de l’instant»⁹ è esplicitamente menzionato. Che si tratti di una conoscenza tardiva o meno¹⁰, sta di fatto che la convergenza tra la «théorie des éclairs», che costituisce il fulcro del volume rissettiano *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 si rivela particolarmente prossima alla

² Ivi, p. 27.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*. 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 noti; nel *Carnet de 1908* di Proust, Nietzsche è, seppur con una grafia scorretta, esplicitamente menzionato.

⁷ Questo racconto si trova nella sūra XXVII intitolata *Formiche* ai versetti 15-44 e nella sūra XXXIV.

⁸ S. Stétié, *Un suspens de cristal*, Fata Morgana, Saint Clément de Rivière 1995, specialmente alle pp. 100-101.

⁹ L. Sala-Molins, *En guise de prologue*, «Lignes», 2, 28, 1996, 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: Dante, Scève, Rimbaud, Proust*, Hermann, Paris 2007, p. 18.

¹⁰ 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.

sfera letteraria, come dimostrano, tra l'altro, i numerosi riferimenti a Proust, a Tolstoj o al Don Juan¹¹.

Se, nell'anno della scomparsa di Jankélévitch, Gilles Deleuze poteva scrivere che, per il filosofo, «il s'agissait de prendre une notion minuscule et de lui donner une portée immense, décisive pour la vie»¹², questa stessa definizione appare illuminante per comprendere il ruolo che l'idea d'istante occupa nell'ultima poetica di Risset. Data l'immensa portata di questo tema nel pensiero di Jankélévitch, 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»¹³. 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 reificazione¹⁴. Malgrado questa notoria difficoltà epistemologica, il concetto di tempo è da sempre al centro della riflessione filosofica, costituendone il «primo mistero», come scrive Risset nell'*Atomo del tempo*¹⁵. 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»¹⁶ di cui il tempo diventa l'emblema.

¹¹ Come ricordano L. Barillas, P.-A. Guinfolleau e F. Worms nella *Présentation* a V. Jankélévitch, *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux*, Flammarion, Paris 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 Id., *Hors sujet*, Le livre de poche, Paris 1997, p. 115).

¹² Gilles Deleuze, *Hommage à Jankélévitch*, «Libération», 8 et 9 juin 1985.

¹³ R. Maggiori, *Jankélévitch et la morale de l'amour*, «Critique», 500-501, 1989, p. 4.

¹⁴ Cfr. B. Berlowitz, V. Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard, Paris 1978, p. 31.

¹⁵ J. Risset, *L'atomo del tempo*, cit., p. 27.

¹⁶ V. Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque rien. La Matière et l'occasion*, t. I, Seuil, Paris 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», 500-501, 1989, pp. 16-17. Per l'affinità con la tradizione spagnola, cfr. G. Gabetta, *Le temps et la mort dans la philosophie de Jankélévitch*, «Critique», 500-501, 1989, p. 27.

Alla luce di queste premesse, l'istante presenta la medesima 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*)»¹⁷. 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»¹⁸. 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»¹⁹. In senso stretto, nulla può avere luogo all'interno dell'istante perché, trattandosi di una «fracture de l'intervalle»²⁰, 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»²¹.

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 durata²². Questi istanti rivelatori sono degli «éclairs» 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»²³. 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

¹⁷ V. Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque rien. La méconnaissance. Le malentendu*, t. II, cit., p. 126.

¹⁸ V. Jankélévitch, *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux*, cit., p. 13.

¹⁹ L. Barillas, P.-A. Guinfolleau e F. Worms, *Présentation*, in V. Jankélévitch, *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux*, cit., p. xv e p. xvi.

²⁰ V. Jankélévitch, *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux*, cit., p. 78.

²¹ Ivi, p. 76.

²² V. Jankélévitch, *Le je-ne-sais-quoi et le Presque rien*, t. I, cit., p. 26.

²³ Ivi, p. 76.

di intravedere, senza poterla afferrare, una dimensione che Jankélévitch non esita a definire come «surnaturelle» et «*presque divine*»²⁴. Dato che la possibilità di una conoscenza, seppur parziale, viene ammessa, si assiste così a un superamento dell'iniziale *docta ignorantia* socratica del *je-ne-sais-quoi*²⁵.

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 Bergson²⁶, l'intuizione permette di ridurre la distanza dall'oggetto che normalmente il pensiero analitico porta con sé: l'oggetto non viene semplicemente compreso ma «*pénetr[é] sympathiquement*» attraverso uno sforzo maggiore di quello che una conoscenza razionale, dominata dal principio di economia e dall'esigenza di ricondurre l'ignoto al già noto, prevede²⁷. 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 oggetti²⁸.

In questa ricerca, che Francis Marmande ha definito «*aptitude au déchaînement de l'impression*»²⁹, 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 DÉNUDE. 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»³⁰. 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*

²⁴ Ivi, pp. 110-111.

²⁵ Ivi, in particolare il capitolo intitolato *Entrevision*.

²⁶ Cfr. H. Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, Félix Alcan, Paris 1934 e, soprattutto, *L'Évolution créatrice*, Félix Alcan, Paris 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» (p. 390). Cfr. anche F. Worms, *L'intelligence gagnée par l'intuition? La relation entre Bergson et Kant*, «Les Études philosophiques», 59, 4, 2001, pp. 453-464.

²⁷ V. Jankélévitch, *Philosophie première*, PUF, Paris 1954, p. 164. Su questo punto cfr. J. Hansel, *Vladimir Jankélévitch. Une philosophie du charme*, Éd. Manucius, Paris 2012, p. 36.

²⁸ R. Esposito, *La filosofia del non so che: Jankélévitch, esploratore del pensiero quotidiano*, «La Repubblica», 10 febbraio 2012.

²⁹ F. Marmande, *Le Pur bonheur*, Georges Bataille, Nouvelles Éditions Lignes, Paris 2011, p. 76.

³⁰ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, in Id., *Œuvres complètes*, t. V, Gallimard, Paris 1943, p. 66.

[qui] coïncide avec l'évanouissement de la pensée»³¹, 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»³².

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] disparaissante[s] dans la nuit»³³ o, nei termini di Barthes, veicolo di un sapere «*émietté, pluralisé*»³⁴. Se di rivelazione si può parlare, non è certamente una verità dogmatica a 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»³⁵.

Paradossalmente è proprio questo carattere inatteso e ambiguo a conferire lo 'charme' agli istanti:

La leur 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 leur infiniment douteuse, ni d'en comprendre le sens. Cette leur est la lumière clignotante de l'entrevision dans laquelle le méconnu soudainement se reconnaît. Plus impalpable que le dernier soupir de Mélisande, la leur mystérieuse ressemble à un souffle léger...³⁶

Diametralmente opposta al *cogito* cartesiano, la filosofia che si fonda sull'«instant-éclair» non può che essere paradossale (una *paradoxologie* secondo la definizione di Pierre-Michel Klein³⁷). 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 a un approccio cognitivo di tipo fenome-

³¹ Ivi, p. 232.

³² Ivi, p. 231.

³³ V. Jankélévitch, *Le je-ne-sais-quoi et le Presque rien*, t. II, cit., p. 166.

³⁴ R. Barthes, *Les sorties du texte*, in Id., *Essais critiques IV. Le Bruissement de la langue*, Seuil, Paris 1984, p. 275.

³⁵ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, cit., pp. 227-228.

³⁶ V. Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque rien*, cit., t. II, p. 179.

³⁷ Cfr. l'intervista di Pierre-Michel Klein per *France Culture* del 23 aprile 2014: <<https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/vladimir-jankelevitch-34-le-mystere-de-la-mort>> (10/2021).

nologico che parta dall'esperienza³⁸. Soprattutto, tale filosofia ha in comune con gli istanti rissettiani quel che Barthes ha definito un «*ébranlement du savoir*» che passa attraverso «l'*étonnement*»³⁹ 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*»⁴⁰. Due termini appaiono qui fondamentali: da un lato, il verbo *trouver*, lo stesso utilizzato da Risset per indicare l'apparizione degli istanti rivelatori («*Ils trouvent la mémoire, ils révèlent [...]*»⁴¹); 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*»⁴², 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*): rifiuto 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'ipseità⁴³ schiacciata da un destino già scritto o da una realtà autoreferenziale che si ripiega su stessa lasciando l'individuo in uno stato di «catalessi»⁴⁴. 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 gno-seologia si orienta verso il frammento diventando «l'*explicitation d'un rapport au monde*» piuttosto che non «l'*explication de celui-ci*»⁴⁵.

³⁸ Cfr. P. A. Rovatti, *Le sens des mots (les oscillations de la conscience)*, «Critique», 500-501, 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.

³⁹ R. Barthes, *Les sorties du texte*, cit., p. 273.

⁴⁰ F. Worms, *L'émerveillement et l'indignation. Les deux exclamations de Vladimir Jankélévitch dans les moments philosophiques du XX^e siècle*, in F. Schwab, *Présence de Vladimir Jankélévitch: le Charme et l'Occasion*, Beauchesne, Paris 2010, pp. 103-113.

⁴¹ J. Risset, *Les Instants les éclairs*, Gallimard, Paris 2014, p. 9.

⁴² V. Jankélévitch, *Traité des vertus*, Bordas, Paris 1949, p. 788. Su questo punto cfr. F. Worms, *L'émerveillement et l'indignation*, cit., p. 104.

⁴³ V. Jankélévitch, *De l'ipséité*, «Revue Internationale de Philosophie», 2, 5, 1939, pp. 21-42. Il termine di «ipseità» è centrale anche nella riflessione ontologica di Bataille, sebbene quest'ultimo sembri giungere a delle conclusioni diverse rispetto a quelle di Jankélévitch sul rapporto tra l'essere, l'ipseità e l'istante. Cfr. G. Bataille, *Le labyrinthe*, «Recherches philosophiques», t. V, 1935-1936, ried. in Id., *Œuvres Complètes*, t. I, Gallimard, Paris 1970, pp. 433-441. Su questo punto cfr. anche M. Galletti, «L'essere nell'istante». *Introduzione*, in Ead., *Il mostro bicefalo. Percorsi nell'eterologia di Georges Bataille*, Artemide, Roma 2020, pp. 9-22.

⁴⁴ 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.

⁴⁵ F. George, *Sillages. Essais philosophiques et littéraires*, Hachette, Paris 1986, p. 68.

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 *happax*, una «occasion à deux pattes qui va, qui vient, qui naît, se continue, et puis disparaît pour toujours»⁴⁶, 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 dagli altri ponendosi contemporaneamente come «inouï et inédit»⁴⁷. 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»⁴⁸.

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, sorpreso⁴⁹. 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»⁵⁰, 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»⁵¹. Come può un versetto simile, in una società 'post-einsteiniana', essere dotato di senso?⁵² Secondo Henry Corbin, citato da Stétié, il trono può effettivamente arrivare da Salomone non

⁴⁶ V. Jankélévitch, *Le je-ne-sais-quoi et le Presque rien*, t. I, cit., p. 146.

⁴⁷ V. Jankélévitch, *Le je-ne-sais-quoi et le Presque rien*, t. II, cit., p. 94.

⁴⁸ V. Jankélévitch, *Le je-ne-sais-quoi et le Presque rien*, t. I, cit., p. 147.

⁴⁹ Cfr. P. M. Klein, *Jankélévitch et le mystère de la soudaineté*, in F. Schwab, J.-M. Rouvière (dir.), *Vladimir Jankélévitch, l'empreinte du passeur*, Éd. Le Manuscrit, Paris 2007.

⁵⁰ 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.

⁵¹ Cit. in S. Stétié, *Un suspens de cristal*, cit., p. 99.

⁵² *Ibidem*.

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 a una logica *altra*⁵³. 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 tutto dalla coscienza»⁵⁴. Non è difficile riconoscere in questa definizione una 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*»⁵⁵ capace quindi di creare una spinta 'verticale' all'interno di una temporalità che, in genere, è percepita come 'orizzontale'⁵⁶.

Sebbene gli *instants-éclair*s di Risset sembrino in linea con le posizioni di Bachelard (istante come rottura della «trama»⁵⁷ della vita), a conclusione di *Les Instants les éclair*s la scrittrice esprime una visione molto più simile 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*»⁵⁸. 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'improvviso⁵⁹; anzi, a rigore, la durata non rappresenta 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 preciso⁶⁰. 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 a essa si pongono

⁵³ Ivi, p. 100.

⁵⁴ J. Risset, *Nota introduttiva*, in Ead., *Il tempo dell'istante. Poesie scelte 1985-2010*, Einaudi, Torino 2011, p. v.

⁵⁵ G. Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, Gonthier, Paris 1971, p. 27.

⁵⁶ 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.

⁵⁷ J. Risset, *Les Instants les éclair*s, cit., p. 69.

⁵⁸ Ivi, p. 176.

⁵⁹ 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 a quest'ultimo. Cfr. F. Worms, *La rupture de Bachelard avec Bergson comme point d'unité de la philosophie du XX^e siècle en France*, in F. Worms, J.-J. Wunenburger (dir.), *Bachelard et Bergson. Continuité et discontinuité?*, PUF, Paris 2008, pp. 39-52.

⁶⁰ G. Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, cit., p. 35 e p. 38.

come un'interruzione o, più precisamente, come un «vide [...] bienfaisant»⁶¹ 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 a ora anche senza che 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 droit»⁶². 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»⁶³. L'angoscia della morte dovrebbe trasformarsi, così, in una gioia data dall'accesso a una visione (seppur ridottissima) del nostro «mystère métémpirique»⁶⁴. 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»⁶⁵ che l'individuo può tentare di cogliere.

2. *Myein*: l'istante 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» a 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 riprese⁶⁶.

La musica, come l'istante, si sviluppa infatti nel tempo e, come è noto, appare a esso strettamente connessa. Ciascuno può fare esperienza della musica ma definirla, o persino parlarne, appare, come per la nozione di tempo, estremamente difficile. È in questo senso che per Jankélévitch essa è un'ulteriore manifestazione

⁶¹ J. Risset, *Les Instants les éclairs*, Gallimard, Paris, p.147

⁶² V. Jankélévitch, *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux*, cit., p. 55.

⁶³ Ivi, p. 90.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ J. Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 46.

⁶⁶ J. Risset, *L'atomo del tempo*, cit., p. 28.

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 significativa 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 considerato come 'frivolo'), una categoria definibile come «un *autre sérieux*» in cui persino il principio di contraddizione viene meno, rendendo così infinite le possibili 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

⁶⁷ V. Jankélévitch, *De la musique au silence. Debussy et le mystère de l'instant avec 46 exemples musicaux*, Plon, Paris 1976.

⁶⁸ Su questo punto si veda l'intervista per *France Culture* di Adèle Van Reetha Philippe Grosos del 22 aprile 2014 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-lineffable>> (10/2021). Sul rapporto tra la musica e l'ironia si veda M. Landi, "Ce danger délicieux qui meurt à tout instant". *Critique, ironie et musique chez Vladimir Jankélévitch*, in T. Picard (dir.), *La critique musicale au XX^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2020, pp. 147-156.

⁶⁹ V. Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, A. Colin, Paris 1961, p. 75.

⁷⁰ Ivi, p. 63.

⁷¹ Ivi, p. 86.

sonore, entendent en restituer l'effectivité pure»⁷². Sorprendentemente, questa definizione sembra applicarsi molto bene anche alla poesia amata da Risset, nonché 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, 'tautegoriche' 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 il canto 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 nel tentativo di spiegare l'equivoco secolare di una tradizione che associa la musica a una dimensione illusoria, persino ingannevole: «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»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.

⁷² J.-L. Lieval, *L'île heureuse*, «Critique», 500-501, 1989, p. 39. Sull'orientamento delle passioni musicali di Jankélévitch cfr. L.-A. Revah, *Sur la partialité en musique*, «Critique», 500-501, 1989, pp. 57-70. Sull'interesse di Risset per Satie cfr. *Musiche della vita*, «Rai radio 3», puntata del 3 Aprile 2011 e *Quell'incoscienza di Satie*, «Dramma», 57, 4, 1981, p. 66.

⁷³ Questa è la definizione utilizzata da J. Lacoste in *La musique et la plénitude exaltante de l'être*, «Critique», 500-501, 1989, p. 86. Va comunque precisato che, in Jankélévitch, la dimensione tautegorica 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 (dir.), *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, *La musique et la plénitude exaltante de l'être*, cit., pp. 89-90.

⁷⁵ F. Nietzsche, *La Gaya Scienza*, trad. di F. Ricci, Newton Compton Editori, Roma 1986, p. 198.

⁷⁶ M. Proust, *Le Carnet de 1908*, sous la direction de P. Kolb, Gallimard, Paris 1976, p. 125.

⁷⁷ Cfr. V. Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, cit., p. 8.

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*, diverso da 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, come si è visto, di una mistica interamente fondata sulla sorpresa di una rivelazione che, subito, lascia il posto all'impossibilità di essere interamente afferrata. 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 vibrant.⁷⁸

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, 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»⁸⁰ poiché esso presuppone la rottura dell'ordine, l'uscita dalla sfera dell'utile; in una parola: la *dépense* o, nei termini di *L'Expérience intérieure*, l'assenza di «progetto». Non a caso, nei termini di Michèle 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:

⁷⁸ Ivi, p. 172.

⁷⁹ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, cit., p. 73.

⁸⁰ Ivi, p. 109.

⁸¹ M. Richman, *Bataille's Prehistoric Turn: The Case for Heterology*, «Theory, Culture & Society», 35, 4-5, 2018, p. 163.

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 a 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 – ou 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 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 rinviavano «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. Per questo, nei termini di Bataille, esso diviene «attitude imaginaire et la plus "littéraire" de toutes»⁸⁶.

Attraverso un'analogia associazione concettuale, Stétié crea una catena sinonimica che include il silenzio (quello che, nel Corano, rappresenta la risposta di

⁸² G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, cit., p. 59.

⁸³ Ivi, p. 228.

⁸⁴ J. Risset, in J. C. Stout, *L'Énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes françaises*, Rodopi, 2010, 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. J.-J. Lubrina, *Vladimir Jankélévitch. Les dernières traces du maître*, Éditions Josette Lyon, Paris 1999, p. 181.

⁸⁶ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, cit., pp. 80-81.

Maria all'annuncio di Dio⁸⁷), 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 creativo⁸⁸. 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»⁸⁹. «Dire il silenzio» equivaleva per Bataille, come notato da Paolo Tamassia, a ricercare «l'assenza, la perdita di senso: [a] trovare una scrittura in cui il silenzio divenisse parola per esprimere il non-senso»⁹⁰. Solo così la parola, liberata dalle convenzioni del linguaggio, permette a Bataille di identificare la poesia come espressione dell'impossibile⁹¹.

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 l'atteggiamento più giusto 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

⁸⁷ L'annuncio a Maria è riportata nella sûra III (vv. 42-47) e nella sûra XIX (vv. 16-22). Al silenzio di Maria nel Corano si oppone il «fiat» del Vangelo di Luca (1, 38).

⁸⁸ S. Stétié, *Un suspens de cristal*, cit., p. 73.

⁸⁹ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, cit., p. 210.

⁹⁰ P. Tamassia, *Al di là della dialettica: politica e letteratura*, in J. Risset (a cura di), *Bataille-Sartre, un dialogo incompiuto*, Artemide, Roma 2002, p. 42.

⁹¹ Cfr. *infra*, *La poesia come sovranità*.

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. Ivi, p. 199.

⁹³ Cit., in ivi, p. 204.

⁹⁴ J. Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 147.

⁹⁵ Ivi, p. 230.

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. Il termine «récréation» non va qui inteso in senso platonico, 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.

Se il tentativo di racchiudere gli istanti all'interno dei «murs du langage» può apparire, nei termini di Risset, come un tradimento, la parola può almeno tradirli mentre li interroga e li «prolonge»⁹⁸. 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 referente⁹⁹. In tal 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 Joyce¹⁰⁰.

Proust, in particolare, costituisce per Risset il modello sovrano di una scrittura fondata sull'istante: «Personne n'a aussi bien décrit la surprise de l'instant que Proust [...]. Certes tous les instants ne sont pas des madeleines. Mais tous ceux qui entrent à l'improviste dans notre vie en l'ouvrant à l'ailleurs, peuvent devenir une source qui nous inspire et nous accompagne»¹⁰¹. La poesia di Risset non è altro che continua ricerca di quell'«ailleurs» che è lo «scatto in cui la vita si riaccende, si ricentra e salta»¹⁰². Come mostra il *Carnet de 1908*, Proust aveva intuito l'essenza di tale «ailleurs» ancora prima di cominciare la redazione della *Recherche*:

Seul mérite | d'être exprimé ce qui | est apparu dans les profondeurs | et habituellement sauf | dans l'illumination d'un éclair, ou par | des temps exceptionnellement | clairs, animants, ces | profondeurs sont obscures.¹⁰³

Se la rivelazione dell'*éclair* ha il potere di sottrarre la coscienza alle «profondeurs [...] obscures» dell'esistenza ordinaria, a causa di quella natura «ineffabile» osservata in precedenza, essa resiste al tentativo di essere fissata nell'atto della scrittura. Da qui, l'interrogativo fondamentale che si pone come *leitmotiv*

⁹⁶ V. Jankélévitch, *Le je-ne-sais-quoi et le Presque rien*, t. I, cit., p. 96.

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 Ead. (dir.), *En dialogue avec Vladimir Jankélévitch*, J. Vrin-Mimesis, Paris-Milano 2009, pp. 321-333.

⁹⁸ J. Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 30.

⁹⁹ Cfr. G. Cahen, *L'ironie ou l'art de la pointe*, «Lignes», 2, 28, 1996, p. 14.

¹⁰⁰ Su Joyce, cfr. J. Risset, *Scritti su Joyce*, a cura di L. Santone, Bulzoni, Roma 2019.

¹⁰¹ Il testo da cui è tratta la citazione è stato pubblicato da Umberto Todini in *Stralci d'archivio*, in M. Galletti (a cura di), *Jacqueline Risset "Une certaine joie"*, cit., pp. 17-25.

¹⁰² J. Risset, *Nota introduttiva*, in Ead., *Il tempo dell'istante. Poesie scelte 1985-2010*, cit., p. v.

¹⁰³ M. Proust, *Le Carnet de 1908*, cit., p. 102.

dell'ultima produzione rissettiana e che domina *Les Instants les éclairs*: «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»¹⁰⁴. 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 portata¹⁰⁵. È così che la scrittura diventa «infinita», tentativo continuo di raggiungere con le parole l'intensità dell'istante. I due modelli, non a caso, sono Proust e Ponge:

Et en même temps penser à l'écriture infinie. Celle qui ne s'exprime pas dans un corps terminé, compact. Ainsi Proust dans les esquisses, ainsi Ponge dans «La Mounine» [...]. Mystère et perpétuation des «impressions fortes». Pas de limites... [...] Laissant ainsi, pour finir, comprendre au lecteur que le vrai sens de l'écriture est tout entier dans l'effort recommencé, dans l'élaboration infinie, acharnée, de la «note».¹⁰⁶

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. «Que faire?» si domanda allora l'autrice: «Ce qu'on veut dans chaque phrase»¹⁰⁷. Se l'opera d'arte è chiamata a tradurre l'*insaisissable*, essa non può servirsi che di una parola «balzubiente»¹⁰⁸ o, in termini batailleani, di un linguaggio «zoppicante»¹⁰⁹ che procede, come si vedrà nei due capitoli successivi, dalla memoria e dal sogno per via metonimica, ancora una volta essenzialmente proustiana.

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 a emblema, per

¹⁰⁴ J. Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 54.

¹⁰⁵ Ivi, pp. 54-55.

¹⁰⁶ Ivi, pp. 169-170.

¹⁰⁷ Ivi, p. 170.

¹⁰⁸ 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.

¹⁰⁹ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, cit., p. 231, *ad notam*.

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-rien.¹¹⁰

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 una nota e importante tradizione filosofico-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'innocenza¹¹¹. Non così per Risset: l'infanzia è certamente evocata, e in maniera sempre più massiccia nelle ultime opere, senza che però a 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. È quanto accade in *Jean Santeuil*, dove è proprio l'assenza di limite tra reale e immaginario a rendere possibile l'accostamento di luoghi diversi, del tutto lontani tra loro: «le déclenchement de la mémoire, en un éclair, métamorphose le présent et le révèle pour ainsi dire a lui-même, à partir de la découverte d'une similitude inattendue, perçue en un instant, entre deux paysages qu'il sent d'abord comme inconciliables»¹¹². Solo

¹¹⁰ 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.

¹¹¹ Su questo punto si veda, in particolare, B. Berlowitz, V. Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*, cit., pp. 89-96.

¹¹² J. Risset, *Ce que c'est qu'un endroit de la terre*, in Ead., *Proust in progress 1971-2015*, Artemide, Roma 2020, p. 109.

la memoria – una memoria infantile, diversa dunque da quella meccanica, dalla «*mémoire volontaire, triomphante et simpliste*»¹¹³ permette la creazione di tali *raccourcis*. 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 immaginario¹¹⁴. Quanto tale nostalgia fosse essenziale per la poesia di Risset lo aveva già notato lo stesso Bonnefoy che, nella prefazione a *Traduction et mémoire poétique*, scriveva:

À quels moments, en effet, s'éprouve dans une vie le sentiment d'une présence dans telle chose ou telle personne, sinon en quelques-uns de la petite enfance qui va finir? Il y a une époque de celle-ci [...] ou chose ou personne ont pouvoir encore de se montrer comme un tout, inentamé par la façon adulte de déchiffrer le monde et d'y vivre. Mais déjà tombe sur ces instants le voile de la nouvelle lecture, [...] souvent tend à les effacer la censure que le nouvel être au monde impose: et la poésie, ce sera évidemment de combattre cette censure.¹¹⁵

Non sorprende, dunque, che ricordi di scene infantili popolino l'ultima produzione poetica di Risset al punto che in *Les Instants les éclairs* 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, celles qui font saisir la logique de la foudre»¹¹⁶. Nell'individuare nell'infanzia la manifestazione dell'istante epifanico due fattori appaiono determinanti. Il primo, lo si è visto, è rintracciabile nel fatto che i ricordi infantili sono dominati da una componente meravigliosa assimilabile a quella sorpresa che l'istante porta con sé. Tuttavia, esiste un'altra profonda connessione tra l'istante e l'infanzia: come è stato suggerito da Martin Rueff, le formulazioni di Risset 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»¹¹⁷. 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

¹¹³ J. Risset, *Hiéroglyphes palimpsestes: les rêves de Proust*, in Ead., *Proust in progress*, cit., p. 144.

¹¹⁴ J. Risset, *Une certaine joie. Essai sur Proust*, Hermann, Paris 2009, p. 82. Si veda anche Y. Bonnefoy, *L'Arrière-pays*, Gallimard, Paris 2005.

¹¹⁵ Y. Bonnefoy, *Le Paradoxe du traducteur*, in J. Risset, *Traduction et mémoire poétique*, cit., p. 13.

¹¹⁶ J. Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 9.

¹¹⁷ M. Rueff, *Un instant, s'il vous plaît*, in M. Galletti (a cura di), *Jacqueline Risset "Une certaine joie"*, cit., p. 80.

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»¹¹⁸. Da qui, il carattere involontario e di «istante privilegiato»¹¹⁹ 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»¹²⁰. 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» propria del «je» del progetto fondata sull'«avvenire», e quella di memoria, dominio della «reconnaissance» e costituita dall'unione del tempo presente e di quello passato¹²¹.

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»¹²². 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 libero di potersi identificare con un altro Io rispetto a quello presente e, dunque, con un altro stadio della propria individualità¹²³.

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

¹¹⁸ J.-Y. Tadié, *Marcel Proust*, t. I, Gallimard, Paris 1996, p. 494.

¹¹⁹ G. Bataille, *Le sacré*, in Id., *Œuvres complètes*, t. I, cit., p. 560. Questa espressione, coniata da Émile Dermenghem, 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*, Artemide, Roma 2002, pp. 139-144.

¹²⁰ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. IV, Gallimard, Paris 1989, p. 451.

¹²¹ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, cit., p. 162.

¹²² M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. IV, cit., p. 451.

¹²³ Su questo punto si veda G. Poulet, *Études sur le temps humain*, t. I, Plon, Paris 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 precedenza, 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.

all'età adulta in una sorta di *bildungsroman*. Viceversa, in linea con la nozione benjaminiana di *choc*¹²⁴, 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, totalizzante¹²⁵. 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»¹²⁶. 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 *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 souvient.¹²⁷

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 rissettiano 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 «faculté de sentir de manière non historique»¹²⁸ è chiaro che il

¹²⁴ W. Benjamin, *Su alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Aura e choc*, a cura di Andrea Pinotti, Antonio Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 163-202.

¹²⁵ M. Rueff, *Un instant, s'il vous plaît*, cit., p. 84.

¹²⁶ V. Jankélévitch, *De la musique au silence. Debussy et le mystère de l'instant avec 46 exemples musicaux*, cit., pp. 275-276.

¹²⁷ G. Poulet, *Mesure de l'instant. Études sur le temps humain*, t. IV, Plon, Paris 1968, pp. 331-332.

¹²⁸ J. Risset, *L'atomo del tempo*, cit., p. 27.

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 Strauss¹²⁹, Nietzsche intendeva 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»¹³⁰.

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 dimensione dell'istante. «Sentire [...] in modo non storico»¹³¹ non significa, tuttavia, cancellare ogni possibilità di ricordare: viceversa, a essere esaltata è la capacità di distinguere il giusto momento di dimenticare: «dimenticare al tempo giusto tanto bene quanto si sa, al tempo giusto, ricordare»¹³². Non è dunque la memoria di per sé a 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 «trasformare e incorporare ciò che è passato ed estraneo [...] di rimodellare da sé forme infrante»¹³³.

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: «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»¹³⁴.

«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*: «continuamente si stacca un foglio dal rotolo del tempo»¹³⁵. 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

¹²⁹ F. Nietzsche, *David Strauss. L'uomo di fede e lo scrittore*, Adelphi, Milano 1991.

¹³⁰ S. Moravia, *Introduzione a Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, in Id., *Considerazioni inattuali*, a cura e trad. di F. Masini, Newton Compton, Roma 1993, p. 92.

¹³¹ F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, in Id., *Considerazioni inattuali*, cit., p. 100.

¹³² Ivi, p. 101.

¹³³ Ivi, p. 100.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ Ivi, p. 99.

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 *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»¹³⁶. 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»¹³⁷, non del tutto dissimili all'altra grande declinazione dell'istante rissettiano: quella del sonno.

4. «Suivre l'écriture comme un rêve»: il modello proustiano

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: «Instant, coup de foudre, rêve. C'est la même constellation, certes – l'autre versant, le contraire du projet»¹³⁸.

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*¹³⁹, mentre il volume *Puissances du sommeil*¹⁴⁰ rivela, già dal titolo, l'importanza accordata dall'autrice al sonno. A questi testi può essere aggiunta la miscellanea intitolata *Scene del sogno*¹⁴¹ in cui, però, l'ambito onirico è indagato da un punto di vista teorico, lontano dallo spazio della scrittura creativa.

Il sonno si fa portatore, secondo Risset, di quel *Vergessen* nietzschiano 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, a una

¹³⁶ G. Marramao, *Il tempo sospeso*, in M. Galletti (a cura di), *Jacqueline Risset "Une certaine joie"*, cit., p. 69.

¹³⁷ 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), *Jacqueline Risset "Une certaine joie"*, cit., pp. 123-133.

¹³⁸ J. Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 23.

¹³⁹ Cfr. le sezioni *Rêves et autres I* e *Rêves et autres II*, in J. Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., pp. 97-131.

¹⁴⁰ J. Risset, *Puissances du sommeil*, Seuil, Paris 1997.

¹⁴¹ J. Risset, A. Mazzarella (a cura di), *Scene del sogno*, Artemide, Roma 2003.

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»¹⁴².

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»¹⁴³: 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»¹⁴⁴.

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'oniologia 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»¹⁴⁵, 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 a indicare la contrapposizione tra l'apparente immobilità di chi dorme e la vivacità del cervello in questa fase che, nell'arco di una notte, ha luogo all'incirca ogni novanta minuti per una durata di venti.

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, Juvet intraprende un'importante operazione di messa in discussione di due teorie speculari ma derivate da un medesimo assunto, ossia che il sogno servirebbe alla

¹⁴² J. Risset, *Puissances du sommeil*, cit., p. 27.

¹⁴³ J. Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 40.

¹⁴⁴ Ivi, p. 12.

¹⁴⁵ I numerosissimi studi di Michel Juvet, la cui analisi esula dai propositi di questo volume, 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*, Odile Jacob, Paris 2000; M. Juvet, *Pourquoi rêvons-nous, pourquoi dormons-nous? Où, quand, comment?*, Odile Jacob, Paris 2000 e M. Juvet, *Le Sommeil, la conscience et l'éveil*, Odile Jacob, Paris 2016.

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'Io¹⁴⁶.

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 omotermini, la neurogenesi che caratterizza le primissime fasi di vita si interrompe¹⁴⁷. 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, per 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 futuro¹⁴⁸.

Come precisa Risset nel capitolo *Rêves-programmes*, 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 veglia¹⁴⁹. 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»¹⁵⁰.

Appare così possibile ipotizzare che, nell'ambito delle teorie di Jouvét, ad affascinare Risset sia proprio questa dimensione di libertà che il corpo

¹⁴⁶ Cfr. M. Jouvét, *Le Sommeil et le Rêve*, cit., pp. 171-200.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ 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 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.

¹⁴⁹ 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 sogno 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*, «Critique», 603-604, 1997, pp. 561-570.

¹⁵⁰ J. Risset, *Puissances du sommeil*, cit., p. 48.

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, o «guillotine douce» nei termini di Risset, trasforma il corpo in un'entità slegata dalla testa rendendo chi sogna una creatura acefala di ispirazione batailleana¹⁵¹. 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 rivista¹⁵², fa esperienza, ogni notte, di una dimensione in cui il pensiero razionale fallisce, finendo per essere superato proprio dal suo contrario: quella «pensée détraquée»¹⁵³ 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 veglia, esso impedisce «l'abêtissement habituel» e si trasforma in vero e proprio «sommeil critique»¹⁵⁴.

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 una «raison nouvelle – de nouvelles terres à explorer [...] une autre façon d'être, elle-même enfant de la raison»¹⁵⁵. 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 apparentemente nell'opera di Bataille il 'rifiuto' del sonno sia percepibile¹⁵⁶, solo il torpore legato a quest'ultimo (le «ralentissement», nella definizione di Risset) permette lo sviluppo della «vitesse» che egli rivendica come propria in opposizione alla «pensée lente» di Sartre¹⁵⁷, 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,

¹⁵¹ 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*, Il porto, Ravenna 1992, pp. 35-44.

¹⁵² J. Risset, *Puissances du sommeil*, cit. p. 90. I disegni di André Masson sono riprodotti in A. Brotchie, M. Galletti (eds), *The Sacred Conspiracy: The Internal Papers of the Secret Society of Acéphale and Lectures to the College of Sociology*, Atlas Press, London 2017, *passim*.

¹⁵³ J. Risset, *Puissances du sommeil*, cit., p. 91.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ Ivi p. 51. Per il nesso tra il sogno e la creatura acefala si veda anche Y. Hersant, *Au royaume d'Hypnos*, «Critique», 603-604, 1997, pp. 651-657.

¹⁵⁶ Il sonno è infatti antitetico a quanto Bataille definisce *l'éveil de la pensée*.

¹⁵⁷ G. Bataille, *Sur Nietzsche*, in Id., *Œuvres complètes*, t. VI, Gallimard, Paris 1973, p. 453.

dunque, del «non-contrôle»: «sommeil brusque, comme un ange tombant avec son épée, figure de la chute nécessaire»¹⁵⁸. 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: nei termini di Bataille, «la défaite de la pensée est extase»¹⁵⁹.

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»¹⁶⁰ e convocato, in *Puissances du sommeil*, come emblema della possibilità di operare un rovesciamento del tradizionale rapporto tra veglia e sonno, rovesciamento già postulato da André Breton nel primo *Manifesto del surrealismo*¹⁶¹: lungi 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»¹⁶²); stato in cui è proprio il sonno a garantire la massima lucidità. È precisamente allora che, secondo Stétié, «la poésie parvient 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»¹⁶³. 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 sonno¹⁶⁴.

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»¹⁶⁵. Pur non riuscendo a collocarsi in uno spazio e in un

¹⁵⁸ J. Risset, *Puissances du sommeil*, cit., pp. 97-99.

¹⁵⁹ G. Bataille, *Le non-savoir*, in Id., *Œuvres complètes*, t. XII, Gallimard, Paris 1988, p. 286.

¹⁶⁰ «*Rimbaud le huitième dormant*» è il titolo del primo due saggi che compongono il volume. Cfr. S. Stétié, *Arthur Rimbaud*, Fata Morgana, Saint-Clément-de-Rivière 2006. L'espressione trae origine dalla leggenda dei sette dormienti di Efeso venerati dalla Chiesa cattolica e ortodossa menzionati anche dal Corano nella diciottesima sūra.

¹⁶¹ La veglia è infatti definita da Breton come «phénomène d'interférence».

¹⁶² 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*, Jouvét 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 Jouvét, sarebbe dunque che la coscienza onirica sia identica a quella vigile. Cfr. M. Jouvét, *Le Sommeil, la conscience et l'éveil*, cit., p. 85.

¹⁶³ S. Stétié, *Arthur Rimbaud*, cit., p. 90 e p. 107.

¹⁶⁴ Ivi, p. 15.

¹⁶⁵ R. Barthes, «*Longtemps je me suis couché de bonne heure*», in Id., *Essais critiques IV. Le Bruissement de la langue*, Seuil, Paris 1984, p. 316.

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»¹⁶⁶. 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 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-dessus des siècles de civilisation [...]»¹⁶⁷. Il sonno proustiano, come notato da Barthes, non ha molto a che vedere con quello freudiano (così come se ne distanzia quello descritto da Jouvét): esso «est plutôt constitué par les profondeurs du conscient *en tant que désordre* [...]». Il introduce a una “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»¹⁶⁸. 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»¹⁶⁹.

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, secondo Nietzsche, è allora simile a un marinaio che, ancora sulla nave, all'improvviso scorge la terraferma:

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.¹⁷⁰

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»¹⁷¹.

¹⁶⁶ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. I, Gallimard, Paris 1987, p. 5.

¹⁶⁷ Ivi, pp. 5-6.

¹⁶⁸ R. Barthes, «*Longtemps je me suis couché de bonne heure*», in Id., *Le Bruissement de la langue*, cit., pp. 316-317.

¹⁶⁹ 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).

¹⁷⁰ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, trad. di S. Giannetta, Rizzoli, Milano 2008, p. 35.

¹⁷¹ M. Proust, *Carnet II*, in F. Callu, A. Compagnon (dir.), *Carnets*, Gallimard, Paris 2002, p. 184.

Non è indifferente, alla luce di tali considerazioni, che questo alto momento conoscitivo permesso dal sonno sia accompagnato, come per la poesia, dal silenzio: 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 mistero¹⁷². 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 Thanatos¹⁷³.

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, 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 bagagli¹⁷⁴, nella scrittura adulta, lo spazio onirico si popola di presenze illustri (Dante, Borges, Victor Hugo), sempre colte in una dimensione ludica che suggerisce, oltre a 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, bibliothèques.

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.¹⁷⁵

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

¹⁷² 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.

¹⁷³ Cfr. Ivi, il capitolo *Sommeil, mort, vie*, pp. 45-46.

¹⁷⁴ Ivi, p. 33.

¹⁷⁵ J. Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 110.

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»¹⁷⁶. 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»¹⁷⁷.

Modelli di questa scrittura che indaga le più profonde «leggi del desiderio»¹⁷⁸ 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 [de 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 racconto¹⁷⁹. In accordo con la tesi proposta da Walter Benjamin di analizzare la *Recherche* prendendo come chiave di lettura il sogno¹⁸⁰, 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 racconto¹⁸¹. 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 sogni¹⁸². 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, a una parola per così dire 'notturna', 'effervescente', 'mobile', lontana dalla piatezza di quella della veglia¹⁸³. Proprio in Proust il sogno diventa «forme de pensée – pensée non conceptuelle, mais qui invente une langue assez riche et assez mobile pour transmettre – pour traduire – l'épaisseur palimpsestique des images du rêve»¹⁸⁴. Tale modalità di scrittura a palinsesto non interviene però nella *Recherche* soltanto quando sono proprio i sogni a essere raccontati ma si configura come dispositivo narrativo generale: «ainsi, ce que Proust invente dans la littérature, c'est une façon de raconter "à l'état de sommeil-rêve"»¹⁸⁵.

¹⁷⁶ R. Barthes, «Longtemps je me suis couché de bonne heure», cit., p. 316.

¹⁷⁷ J. Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 170 e p. 22.

¹⁷⁸ Questo il titolo di un articolo dedicato a Proust e ripreso in J. Risset, *Le leggi del desiderio. Proust*, in Ead., *Il silenzio delle sirene. Percorsi di scrittura nel Novecento francese*, Donzelli, Roma 2006, pp. 17-25.

¹⁷⁹ M. Proust, *Le Carnet de 1908*, cit., p. 65.

¹⁸⁰ Scrive Benjamin: «A esso [il sogno] deve ricollegarsi ogni interpretazione sintetica di Proust» (*Per un ritratto di Proust*, in Id., *Avanguardia e rivoluzione*, Einaudi, Torino 1973, pp. 27-41).

¹⁸¹ J. Risset, *Le leggi del desiderio. Proust*, cit., p. 17. G. Bataille, *L'Impossibile*, in Id., *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, Paris 1971, p. 122.

¹⁸² J. Risset, *Le leggi del desiderio. Proust*, cit., p. 17.

¹⁸³ J. Risset, *Une certaine joie. Essai sur Proust*, cit., p. 97.

¹⁸⁴ J. Risset, *Hiéroglyphes palimpsestes: les rêves de Proust*, cit., p. 148.

¹⁸⁵ Ivi, p. 164.

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»¹⁸⁶. 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»¹⁸⁷.

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*¹⁸⁸: 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»¹⁸⁹. La metonimia a cui si fa riferimento va dunque intesa nel senso conferito a questo termine da Genette nel suo saggio su Proust¹⁹⁰: 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»¹⁹¹. 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»¹⁹². La metonimia così intesa appare allora emblematicamente rappresentata, nella *Recherche*, dalle tavole di Elstir in cui terra e mare sono quasi indistinguibili l'una dall'altro, come se non esistesse alcuna linea di separazione a differenziarli¹⁹³.

¹⁸⁶ J. Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 22.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ Cfr. J. Risset, *Une certaine joie. Essai sur Proust*, cit., pp. 11-33 e J. Risset, *L'à côté proustiano*, a cura e trad. di Marina Galletti, Bibrink, Roma 2018.

¹⁸⁹ J. Risset, *Une certaine joie. Essai sur Proust*, cit., p. 36.

¹⁹⁰ G. Genette, *Métonymie chez Proust*, in Id., *Figures III*, Seuil, Paris 1972. Va però precisato che, in *Une certaine joie*, Risset si allontana parzialmente dalla prospettiva di Genette affermando 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.

¹⁹¹ G. Genette, *Métonymie chez Proust*, cit., p. 45.

¹⁹² J. Risset, *Une certaine joie. Essai sur Proust*, cit., p. 14.

¹⁹³ 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*

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 métonymique.¹⁹⁴

Come si è visto, in Risset è lo stesso tipo di memoria a essere evocato per mezzo degli istanti; spesso, peraltro, attraverso una simile «réverie toponymique»¹⁹⁵. 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 («une série de mini palimpsestes»¹⁹⁶), 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. Non più semplice *avanttexte*, il *Carnet* è per Risset «une sorte de poème proustien, étonnamment proche de certains textes fragmentaires de Mallarmé»¹⁹⁷. A differenza dei lunghi periodi che caratterizzeranno la *Recherche*, i sintagmi del *Carnet* possiedono la stessa forza sintetica dei versi: «le rythme suspendu, l'effet de langage télégraphique produisent la violence irruptive de l'image dans la phrase»¹⁹⁸. 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»¹⁹⁹. Non vi è dubbio che sia proprio questo «magma» della scrittura poetica – per riprendere l'espressione di Giovanni Macchia applicata ai progetti di Baudelaire²⁰⁰ – 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 "vernissés des grands maîtres"»²⁰¹ dimostrando un radicale rifiuto per le categorie letterarie più convenzionali.

Proust, in M. Galletti, F. Laurenti, L. Santone, P. Tamassia (a cura di), *I pensieri dell'istante, scritti per Jacqueline Risset*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2012, pp. 522-523.

¹⁹⁴ G. Genette, *Métonymie chez Proust*, cit., pp. 56-57.

¹⁹⁵ Cfr. *infra*, *Les Instants come ritratto di fine secolo*.

¹⁹⁶ J. Risset, *Hiéroglyphes palimpsestes: les rêves de Proust*, cit., p. 151.

¹⁹⁷ J. Risset, *Proust mallarméen. Sur Le Carnet de 1908*, in Ead., *Proust in progress*, cit., p. 81.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 84.

¹⁹⁹ Cfr. J. Risset, *Une certaine joie. Essai sur Proust*, cit., in particolare il capitolo intitolato *Éclairs dans la nuit* alle pp. 65-78.

²⁰⁰ G. Macchia, *Nel magma dei progetti*, in Id., *Baudelaire*, Rizzoli, Milano 1975.

²⁰¹ J. Risset, *Une certaine joie. Essai sur Proust*, cit., p. 77.

Ponendosi al tempo stesso come linguaggio del sogno e come strumento privilegiato per interrogare «l'édifice du souvenir», la scrittura metonimica diventa così vero e proprio legante tra le diverse declinazioni dell'istante sino a ora evocate e, lo si vedrà più avanti, come possibile chiave di lettura per comprendere la già menzionata oscillazione tra prosa e poesia della produzione rissettiana²⁰².

5. L'abbandono della lirica trobadorica

È il 1991 quando Jacqueline Risset pubblica, con Gallimard, la sua quinta raccolta poetica per la collana «L'Infini», diretta da Philippe Sollers²⁰³. 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 liminare del 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 vite.²⁰⁴

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.²⁰⁵

Quei trovatori, inizialmente evocati in terza persona 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 di Risset sono rivelatrici: «C'est une affaire d'instant»:

²⁰² A proposito della metonimia, esiste anche un altro aspetto rilevante in Risset, ossia il rapporto tra metonimia e corruzione. A tal proposito si rimanda a J. Risset, *Proust e il problema del male*, in Ead., *Proust in progress*, cit., pp. 93-104; M. Galletti, «Marcel, "uomo dei topi"», in J. Risset, *Proust in progress*, cit., pp. 17-30; A. Castoldi, *Le intermittenze proustiane di Jacqueline Risset*, in M. Galletti (a cura di), *Jacqueline Risset "Une certaine joie"*, cit., pp. 135-142; L. Finas, *Bataille, Proust: la danse devant l'arche*, «La Nouvelle Revue Française», 580, 2007, pp. 32-51. La metonimia è in effetti il perno attorno cui ruota la lettura che Risset fa di Proust.

²⁰³ J. Risset, *Petits éléments de physique amoureuse*, Gallimard, Paris 1991.

²⁰⁴ J. Risset, *L'amour de la poésie*, in Ead., *Petits éléments de physique amoureuse*, cit., p. 9.

²⁰⁵ *Ibidem*.

[...] 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'enfance.²⁰⁶

La scrittura che procede per istanti, che mira a dare forma agli *éclairs*, obbedisce a 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 interposé au milieu du texte prosaïque et sérieux de l'existence»²⁰⁷, 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»²⁰⁸.

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 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»²⁰⁹. In questa prima fase,

²⁰⁶ Ivi, p. 11.

²⁰⁷ 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 a 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*, a 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.).

²⁰⁸ Y. Bonnefoy, *L'Improbable*, Mercure de France, Paris 1959, p. 95.

²⁰⁹ J. Risset, *L'amour de la poésie*, cit., p. 10.

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»²¹⁰. Della «*demi-vision*» jankélévitchiana o della «*lumière 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 perpétuer.²¹¹

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»²¹².

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»²¹³.

Come ha notato Stefano Agosti, *Petits éléments de physique amoureuse* è forse la raccolta in cui la «scrittura stenografica»²¹⁴ rissettiana 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 ad assolvere un compito ben preciso: «se soustraire à la loi du discours»²¹⁵ ossia, come si è visto, ampliare i limiti del linguaggio affinché si percepisca quella tensione costante verso il punto in cui l'istante raggiunge la sua pienezza, il silenzio:

²¹⁰ Ivi, p. 18.

²¹¹ Ivi, p. 13.

²¹² Ivi, p. 12.

²¹³ Ivi, p. 19, p. 24.

²¹⁴ 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.

²¹⁵ Ivi, p. 58.

– 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 parlée²¹⁶

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*²¹⁷, la scelta del titolo *Pentecôte* o, in *Le vent*, il sostantivo «dimanche» messo in rilievo dal bianco che lo isola rispetto agli altri versi²¹⁸, 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 !
cet avion-ci
gros vent
quelqu'un passe²¹⁹

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»²²⁰.

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:

²¹⁶ J. Risset, *L'amour parfait*, cit., p. 66.

²¹⁷ J. Risset, *La voix*, in Ead., *Petits éléments de physique amoureuse*, cit., p. 94.

²¹⁸ J. Risset, *Le vent*, in Ead., *Petits éléments de physique amoureuse*, cit., p. 55.

²¹⁹ J. Risset, *De plus en plus*, in Ead., *Petits éléments de physique amoureuse*, cit., p. 105.

²²⁰ S. Agosti, *Il testo degli istanti. Nota sulla poesia di Jacqueline Risset*, cit., p. 53.

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 trompe²²¹

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 –²²²

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 *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»²²³. Lo si intuisce 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 tombe²²⁴

Il passo citato costituisce un chiaro esempio di quanto Agosti ha definito, prendendo in prestito una formula impiegata da Curtius per Proust, «compressione di

²²¹ J. Risset, *Promenade M.*, in Ead., *Petits éléments de physique amoureuse*, cit., p. 124.

²²² Ivi, p. 119.

²²³ C. Baudelaire, *Correspondances*, in Id., *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1975, p. 11.

²²⁴ J. Risset, *Corps étrange*, in Ead., *Petits éléments de physique amoureuse*, cit., p. 28.

registri»²²⁵. 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»²²⁶.

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
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: rouge²²⁷

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»²²⁸. 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

²²⁵ S. Agosti, *Il testo degli istanti. Nota sulla poesia di Jacqueline Risset*, cit., p. 55.

²²⁶ J. Risset, *Le feu*, in Ead., *Petits éléments de physique amoureuse*, cit., p. 41.

²²⁷ J. Risset, *Une île*, in Ead., *Petits éléments de physique amoureuse*, cit., pp. 31-32.

²²⁸ J. Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 93.

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 a 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 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»²²⁹.

In un contesto in cui il *tu* diventa «un *tu* flottant»²³⁰, 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*. 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 claire²³¹

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

²²⁹ J. Risset, *Petits éléments de physique amoureuse*, cit., p. 38, 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.

²³⁰ J. Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 29.

²³¹ J. Risset, *L'amour parfait*, cit., p. 63.

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, mortel.²³²

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?

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 langue²³³

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»²³⁴. Similmente, in *Pentecôte*, con i versi «Je m'endors en toi / appuyée à ton corps»²³⁵ 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...²³⁶

²³² M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. I, cit., p. 44.

²³³ J. Risset, *L'amour parfait*, cit., p. 65.

²³⁴ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris 1977, p. 121.

²³⁵ J. Risset, *Pentecôte*, in Ead., *Petits éléments de physique amoureuse*, cit., p. 102.

²³⁶ J. Risset, *Puissances du sommeil*, cit., p. 144.

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 del sonno come disfatta della ragione di cui si è parlato in precedenza²³⁷. 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 enfonce 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*²³⁸

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: 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:

²³⁷ Cfr. *supra*, «Suivre l'écriture comme un rêve»: il modello proustiano.

²³⁸ J. Risset, *Un Rêve*, in Ead., *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
VIDE²³⁹

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 ed 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 di tali momenti mistici? La risposta che l'autrice dà nell'ultima poesia della raccolta, sorta di congedo sul modello delle canzoni trecentesche, fornisce una risposta solo in apparenza leggera:

²³⁹ Ivi, p. 78.

Je te quitte cher poème
porte-toi bien

je vais ailleurs
voir si j'y suis

et toi

tu n'as

qu'à me suivre²⁴⁰

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»²⁴¹. Esiste un primato dell'esperienza, dell'Io momentaneamente liberato «da quell'altro-da-sé che è il linguaggio, nella fattispecie il linguaggio poetico»²⁴² 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 cours.²⁴³

6. *Les Instants* come ritratto di fine secolo

Nel 2000, per le edizioni Farrago, esce *Les Instants*, che può essere considerata a tutti gli effetti l'ultima raccolta poetica di Risset²⁴⁴. La specificità di tale raccolta rispetto alle precedenti è nella sua densità (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

²⁴⁰ J. Risset, *Promenade M.*, cit., p. 127.

²⁴¹ J. Risset, *L'amour de la poésie*, cit., p. 9.

²⁴² S. Agosti, *Il testo degli istanti. Nota sulla poesia di Jacqueline Risset*, cit., p. 59.

²⁴³ J. Risset, *L'amour de la poésie*, cit., p. 9.

²⁴⁴ J. Risset, *Les Instants*, Farrago, Tours 2000. *Il tempo dell'istante*, del 2010, è in effetti costituito da una scelta di poesie datate 1985-2010 a margine delle quali la scrittrice inserisce quattro componimenti già pubblicati separatamente in alcune miscellanee.

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.

I due avantesti delle poesie *Siècle* e *Ange* (cfr. *Appendice*) sono, in tal senso, doppiamente rivelatori: sul piano tematico, essi mostrano come, in origine, l'entrata nel ventunesimo secolo avesse ancora maggiore rilievo; su quello stilistico, permettono di indagare ulteriormente, 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
nymphe 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 vois²⁴⁵

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

²⁴⁵ J. Risset, *Éclair*, in Ead., *Les Instants*, cit., p. 9.

foudre», «l'éclair» diventa annunciatore dell'istante amoroso, il quale, come si è visto, è per Risset quello più intenso²⁴⁶.

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»²⁴⁷. 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. Attraverso un'immagine dagli echi mallarmeani, l'infanzia è personificata da una ninfa sfuggente che cammina per foreste, anch'esse 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. Ma, in accordo con il 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.

In un manoscritto ritrovato nell'archivio Risset-Todini l'associazione tra l'istante e il colpo di fulmine appare confermata da un progetto di un volume mai realizzato intitolato proprio «projet coups de foudres (de Nausicaa à Lolita)»: riprendendo alcuni elementi del capitolo «Foudres» di *Les Instants les éclairs*, in cui l'autrice rievocava alcuni celebri primi incontri in ambito letterario (Frédéric e Madame Arnoux, la Princesse de Clèves, Albertine, Tristano e Isotta ecc.), Risset immagina un libro capace «d'interroger dans la littérature, avec les moyens de la littérature» il fenomeno del colpo di fulmine, «d'approcher sa vérité tout en en préservant son énigme»²⁴⁸. Senza avere la pretesa di trattare in maniera sistematica la fenomenologia dell'incontro amoroso, l'autrice individua tuttavia delle 'costanti' che si rivelano particolarmente interessanti rispetto all'analisi sino a ora condotta:

- *le regard*, le choc des regards, si fondamental que le Moyen Âge (dans le *De Amore* de Cappellano par exemple) considérait qu'il était tout à fait impossible aux aveugles de tomber amoureux. Usuellement défini comme "le plus noble de sens", le regard se révèle en ce cas comme celui "qui voudrait toucher, capturer, emmener le corps qu'il regarde et l'âme avec lui" (Proust),

²⁴⁶ J. Risset, *Instants I*, «L'Infini», 44, 1993, p. 56.

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ Cfr. M.O. Germain, *Inventaire sommaire des manuscrits des œuvres de Jacqueline Risset*, in J. Risset, *George Bataille*, a cura di M. Galletti, S. Svolacchia, Roma, Artemide 2017, pp. 117-126. In particolare, il dossier catalogato come «Coups de Foudre I-V», *boîte bleu nuit importante: manuscrits: 2 cahiers (journal 1965, 1988), cahier sur l'enfance, journal de Raoul Risset (1921), cahier de brouillons «Coups de Foudre», cahier «Les instants les éclairs», cahier projets, brouillons en feuilles des «Instants les éclairs».*

- *l'instant*, l'instant décisif, coupure du temps, et intuition d'une palingenèse (qui peut être aussi [?]pourra ne jamais advenir)
- *le rêve*, la vie tout à coup déliée de ses chaînes, capable de se mouvoir dans une autre logique, dans un autre espace
- la place paradoxale de la *parole*: à la fois impossible et dérisoire (le coup de foudre est muet, comme l'expérience mystique), et intensément désirée: d'où les récits, dans la poésie, le théâtre, le roman (le cinéma, lui, est naturellement invité).
- la notion d'un vide central, d'un vertige, d'un blanc.²⁴⁹

Se la centralità rivestita dallo sguardo fa parte della topica amorosa, l'associazione del colpo di fulmine all'istante, al sogno e allo statuto paradossale della parola è invece, lo si è visto, del tutto rissettiana. L'istante del colpo di fulmine è inoltre associato a un «blanc», simile al «trou / dans le temps secret des journées» della poesia *Éclair*: trattandosi di un momento privilegiato, l'istante 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 presentava 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)»²⁵⁰.

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. 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 a un oggetto o a un luogo), si verifica una visione che procede attraverso una metonimia di tipo proustiano introdotta dal «tout à coup»²⁵¹. Lo spazio e il tempo sono però qui evocati ellitticamente («matin de brume» «regard du palais sur la ville») senza quindi che a 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 del 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

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ J. Risset, *Instants I*, cit., p. 56.

²⁵¹ Cfr. *supra*, «Suivre l'écriture comme un rêve»: il modello proustiano.

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 ed espressamente formulato: «instant néant ainsi toujours possible / rien d'immortel»²⁵².

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*. 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 ampiamente osservata, di un 'laboratorio della scrittura' in cui quest'ultima non appare mai definitiva. 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 brûle*²⁵³

La pratica autocitazionale, seppur sottoposta a un processo di *auto-excision* in senso genettiano²⁵⁴, 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. La propria poesia diventa così un testo tra gli altri senza che a 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 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*». 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 meno. Questo ritorno all'io, già annunciato nelle raccolte che seguono la svolta dantesca, viene qui reso esplicito:

²⁵² Entrambe le citazioni sono tratte da J. Risset, *Bombe*, in Ead., *Les Instants*, cit., p. 44.

²⁵³ J. Risset, *Un instant, vingt-cinq siècles*, in Ead., *Les Instants*, cit., p. 122 e J. Risset, *Petits éléments de physique amoureuse*, cit., p. 31 e p. 32, dove sono presenti anche dei versi qui tagliati dall'autrice.

²⁵⁴ Cfr. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1994, pp. 266-271.

Ah gracieux Je
si longtemps je t'avais
oublié²⁵⁵

Ancora più dell'incontro con la *Commedia*, è l'indagine intorno all'istante che sembra aver condotto a una riscoperta del *je*, il quale, 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 nell'ambito 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»²⁵⁶:

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 toi²⁵⁷

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 regarde²⁵⁸

²⁵⁵ J. Risset, *Chute*, in Ead., *Les Instants*, cit., p. 73.

²⁵⁶ M. Bishop, *French Poetry Top Ten?*, «World literature today», 76, 1, 2002, p. 94.

²⁵⁷ J. Risset, *Perception*, in Ead., *Les Instants*, cit., p. 60.

²⁵⁸ *Ibidem*.

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
rapide²⁵⁹

All'interno del movimento a spirale che questa poesia mette in scena, movimento in cui la fine («je vois la mer, les arbres, les montagnes») è un ritorno all'inizio leggermente modificato («montagnes / mer / arbres»), 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 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

²⁵⁹ Ivi, p. 61.

envols et fleurs de courges
aussitôt saisis en beignets²⁶⁰

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 («*puisque nous sommes provisoires / et légers / envols et fleurs de courges / aussitôt saisis en beignets*»). 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. 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.

Il punto della raccolta in cui questo procedimento appare più evidente è «*Petites éphiphanies*»²⁶¹: 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 senza titolo e scanditi unicamente dalla progressione numerica. Oltre all'uso del maiuscoletto che, attraverso la lezione mallarmeana, crea dei nessi privilegiati tra alcuni sintagmi, 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 encore²⁶²

²⁶⁰ J. Risset, *Ange*, in Ead., *Les Instants*, cit., p. 49.

²⁶¹ In *Les Instants les éclairs* Risset associa l'epifania all'istante precisando però la connotazione da attribuire a questo termine: «On peut l'appeler épiphanie; 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).

²⁶² J. Risset, *XII*, in Ead., *Les Instants*, cit., p. 100.

Si tratta di una scrittura che procede per associazioni, siano esse sonore (la paronomasia «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 significativo 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 individuabili all'interno della sezione²⁶³. 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 questi testi – della parentesi non rimanda più a una «crisi del senso»²⁶⁴ resa manifesta dal linguaggio 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*»²⁶⁵. Lo mostra bene l'épiphanie numero IV:

«soustraite»

ET PARLANT À LA FOIS

(vers quoi il venait de travers)

DE L'AUTRE

(en riant)

HYPOTHÈSE ?

(en traversant)²⁶⁶

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;

²⁶³ Queste citazioni si trovano, rispettivamente, in J. Risset, *Les Instants*, cit., alle pagine: 89, 90, 91, 96 e 97.

²⁶⁴ M. Landi, «Una cattiva infinità»: Parentesi e parabasi nella modernità francese, in A. Dolfi (a cura di), *Non finito, opera interrotta e modernità*, FUP, Firenze 2015, p. 60. Cfr. *supra*, *La poesia come sottrazione*.

²⁶⁵ Ivi, p. 61.

²⁶⁶ J. Risset, *IV*, in Ead., *Les Instants*, cit., p. 92.

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 appare così divisa in almeno tre piani, ognuno dei quali è distinto dagli altri mediante una soluzione grafica differente (parentesi, maiuscolo e virgolette)²⁶⁷.

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 regard²⁶⁸

Naturalmente, come si è detto, si tratta di uno spazio trasfigurato dallo sguardo e, dunque, non identificabile con l'oggetto afferrato dalla vista. Tutto fa 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 cet 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 irréel.²⁶⁹

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»²⁷⁰. «Vrai lieu» che è collocabile, nei termini di Starobinski, nell'intersezione tra «un site localisé et un absolu»²⁷¹.

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 politica) o dalla mitologia, quali lo stesso Proust,

²⁶⁷ S. Mallarmé, *Observation relative au poème «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard»*, in Id., *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard Paris 1998, p. 391.

²⁶⁸ J. Risset, *Vide*, in Ead., *Les Instants*, cit., p. 67.

²⁶⁹ M. Proust, *Jean Santeuil*, Gallimard, Paris 1971, p. 305.

²⁷⁰ Y. Bonnefoy, *L'Improbable*, cit., p. 181.

²⁷¹ J. Starobinski, *La prose du voyage*, «L'Arc», 66, 1976, p. 5.

la regina di Saba, Ulisse la guerra del Kosovo, o Adriano Sofri²⁷². 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 sagesse²⁷³

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 Nagast* (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:

du désert les guerriers tirent sur l'avion
l'avion se glisse dans le petit jour
venu de loin
ayant fait d'autres guerres²⁷⁴

²⁷² 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. In alcuni casi la politica può comunque essere foriera di un'emozione rigeneratrice e, quindi, approssimarsi all'istante. Su questo punto cfr. J. Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 34 dove si parla della «joie des grandes manifestations».

²⁷³ J. Risset, *Reine*, in Ead., *Les Instants*, cit., p. 104. Oltre ai riferimenti presenti nei versi, è chiaro che Risset non si sta riferendo al racconto biblico poiché, nell'ultimo verso, la Regina viene evocata con il nome arabo di Balkis (o Bilqis secondo alcune trascrizioni).

²⁷⁴ Ivi, p. 107.

Dalle atmosfere evocative del racconto del *Kebra Nagast* 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 Kosovo²⁷⁵. 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 irrealistico 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»²⁷⁶. 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»²⁷⁷. 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 morte²⁷⁸. 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'individuo²⁷⁹.

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. La descrizione – sebbene posteriore rispetto alla pubblicazione di *Les Instants* – di tale momento di passaggio è 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 mille.²⁸⁰

²⁷⁵ Ivi, pp. 112-113.

²⁷⁶ V. Jankélévitch, *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux*, cit., p. 59.

²⁷⁷ J. Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 36.

²⁷⁸ Ivi, pp. 36-37.

²⁷⁹ Cfr. V. Jankélévitch, *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux*, cit., p. 24.

²⁸⁰ J. Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 37.

Risset dà 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 puérole, 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 meurt.²⁸¹

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?»²⁸²), 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 ed eventi che hanno caratterizzato la storia del ventesimo secolo. Oltre a quelle, già menzionate, rintracciabili nella sezione *Dates Passages*, vale la pena di ricordare, almeno, Thelionius Monk, a cui la poesia *Sphère* è dedicata, o i riferimenti all'operazione «Mani pulite» in *Siècle*²⁸³. «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 verso²⁸⁴.

In tal senso, la scoperta di un dossier contenente quattro dattiloscritti recanti correzioni autografe di Risset, riconducibili alle poesie *Siècle* e *Ange*²⁸⁵, costituisce

²⁸¹ Ivi, pp. 37-38.

²⁸² J. Risset, *Siècle*, in Ead., *Les Instants*, cit., p. 31.

²⁸³ Si tratta, rispettivamente, di *Sphère* alle pp. 15-20 e di *Siècle* alle pp. 21-32.

²⁸⁴ J. Risset, *Ange*, in Ead., *Les Instants*, cit. p. 50.

²⁸⁵ 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: Hypérion, Épiphanies, mss anciens* (cfr. *Inventaire sommaire des manuscrits des œuvres 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 ad *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) 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.

una conferma dell'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 appariva 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 ad *Ange* sono invece designati come «Instant V» e «Instant 5 (Bombe) dessin»²⁸⁶. 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 medesimi testi in *Les Instants*, come nel già menzionato *Instants I* apparso su «L'Infini»²⁸⁷. Senza l'aggiunta del titolo tematico, la raccolta sarebbe stata ancora più vicina a un ritratto del ventesimo secolo costituito proprio dalla giustapposizione di istanti.

Come anticipato, gli avantesti si rivelano preziosi per misurare il ruolo di congedo al Novecento che Risset sembra aver conferito alla raccolta²⁸⁸. 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 «langue» 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

²⁸⁶ 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* (cfr. L. Giraudon e H. Deluy, *Poésies en France depuis 1960. 29 Femmes. Une anthologie*, Stock, Paris 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», 4, 2, 1995, pp. 130-139) corrisponde *Sphère*, secondo testo di *Les Instants*.

²⁸⁷ Lo stesso tipo di numerazione appare nella pubblicazione per la rivista «Common knowledge»: *Instant I*, «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*, Fourbis, Paris 1994, pp. 245-249.

²⁸⁸ Naturalmente, valgono tutte le note precauzioni rispetto a un'analisi genetica degli avantesti 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», 62, 1985, pp.147-158.

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 coule²⁸⁹

La necessità di trovare una lingua adatta al nuovo millennio o, meglio, in grado di rappresentare la fine del ventesimo secolo, passa attraverso il riferimento a coloro che 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 scrittoria. Lunghi 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.

²⁸⁹ «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.* (cfr. M.O. Germain, *Inventaire sommaire des manuscrits des œuvres de Jacqueline Risset*, cit.). Nella citazione sono riportate le cancellature e, tra parentesi quadre, le correzioni manoscritte. Per una visione d'insieme si rimanda alle immagini nella sezione *Appendice*.

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 sostanzialmente positivo, come mostra la metafora finale della linfa che, sebbene «un peu différente», continua a scorrere.

Gli altri due avantesti (1A e 1B), dattiloscritti preparatori di *Siècle*, non sono particolarmente rivelatori dal punto di vista tematico: a differenza di quelli relativi ad *Ange*, le trasformazioni quantitative non sono numerose. Viceversa, le correzioni formali appaiono estremamente utili alla formulazione di un'ipotesi riguardo il processo di scrittura rissettiano²⁹⁰.

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»²⁹¹) o di auto-concisione²⁹² («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

²⁹⁰ Prima di osservare nel dettaglio alcune delle varianti più 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.

²⁹¹ Là dove è riportata un'unica variazione è perché il dattiloscritto 2B coincide con la versione pubblicata.

²⁹² I termini «amplificazione» e «auto-concisione» sono da intendersi secondo la definizione fornita da Genette: cfr. G. Genette, *Palimpsestes*, cit., pp. 263-279.

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 «scrittura stenografica». Scrittura basata, come si è visto, su un tentativo di 'compressione' che qui assume la forma di una ricerca degli elementi sincategorematici.

Più complesso è il caso delle correzioni che riguardano la punteggiatura. Sulla base delle due coppie di dattiloscritti, 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, maiuscole²⁹³ 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 avantesti potrebbe confermare o smentire. Innanzitutto, per quanto riguarda l'uso dello spazio bianco, tanto negli avantesti 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

Mais la merveille quand elle arrive
 colore le reste

oriental
*zaffiro*²⁹⁴

²⁹³ 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.

²⁹⁴ J. Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 26.

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 «orïental» 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)

cave noire cave sans lumière ici
on est la flamme qui s'agite

(1B)

cave sans lumière
ici

on est la flamme qui s'agite

cave sans lumière
ici

la flamme s'agite²⁹⁵

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

²⁹⁵ Ivi, p. 27.

: ah vive toi vingtième siècle

mais si elles réussissent

: ah vive toi siècle²⁹⁶

(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

debout et doux dans cette fin
– après midi dans la loggia²⁹⁷

Sembra valere qui il principio già osservato per questi segni di interpunzione in *L'Amour de loin*: 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»²⁹⁸, ma conferma che i segni di interpunzione, nettamente influenzati dalla componente prosodica, sono posti come indice di un ritmo che, secondo la già menzionata metafora mallarmeana, fa dei versi così concepiti una «partitura».

²⁹⁶ Ivi, p. 28.

²⁹⁷ Ivi, p. 23.

²⁹⁸ M. Favriaud, *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, Lambert-Lucas, Limoges 2014, p. 119.

7. La poesia come sovranità

In una minuziosa analisi della poesia di Jacqueline Risset, Martin Rueff ha fatto notare come la concezione di istante della scrittrice subisca, nel corso del tempo, una significativa metamorfosi²⁹⁹. Presente in filigrana sin dalle prime raccolte, l'istante appare 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; negli ultimi testi, invece, in linea con il modello proustiano, lo scopo di Risset 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 poetica³⁰⁰. L'istante degli ultimi scritti, emergente da un rapporto di oscillazione quasi continua tra passato della narrazione e presente dalla scrittura, avrebbe allora 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»³⁰¹.

Tale ipotesi di una metamorfosi della poesia di Risset può ritenersi condivisibile se si tiene conto dell'ultima produzione della scrittrice, nella quale, come si è visto, la prosa assume un'importanza precedentemente inedita attraverso volumi come *Puissances du sommeil* o *Les Instants les éclairs*. Vi è però un elemento che potrebbe rendere meno netta questa separazione e portare alla luce una sostanziale continuità con i lavori degli inizi, quali *Poésie et Prose, Jeu* o *La Traduction commence*: si tratta della riflessione intorno alla nozione di poesia sviluppata da Georges Bataille e rintracciabile, seppur in maniera asistemica, nella quasi totalità degli scritti di Risset.

Non vi è dubbio che Bataille abbia occupato i primi ranghi tra gli autori privilegiati da Risset sin dai tempi di *Tel Quel*, e d'altronde fu proprio grazie alla rivista che l'importante inedito batailliano *La "vieille taupe" et le préfixe sur dans les mots surhomme et surréaliste* venne pubblicato³⁰². Negli anni successivi, l'indagine sul pensiero filosofico, sociologico e politico di Bataille non cessò di accompagnare la studiosa³⁰³. Tuttavia, è a partire dal 1995, data in cui venne pubblicato l'articolo *Haine de la poésie*³⁰⁴, che la riflessione rissettiana sembrò orientarsi più

²⁹⁹ M. Rueff, *Un instant, s'il vous plaît*, cit., pp. 77-88.

³⁰⁰ Ivi, p. 80.

³⁰¹ Ivi, p. 87.

³⁰² G. Bataille, *La "vieille taupe" et le préfixe sur dans les mots surhomme et surréaliste*, «Tel Quel», 34, 1968. Poi in G. Bataille, *Œuvres complètes*, t. II, *Écrits posthumes (1922-1940)*, Gallimard, Paris 1970, pp. 93-109. Cfr., sullo stesso numero di «Tel Quel», D. Hollier, *Le savoir formel*. 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*, Bulzoni-Nizet, Paris-Roma 1982 pp. 123-151.

³⁰³ Per una visione d'insieme degli articoli pubblicati da Risset su Bataille si rimanda a J. Risset, *Georges Bataille*, a cura di M. Galletti, S. Svolacchia, Artemide, Roma 2018.

³⁰⁴ J. Risset, *Haine de la poésie*, in D. Hollier (dir.), *Georges Bataille après tout*, Belin, Paris 1995, pp. 147-160; trad. parziale in J. Risset, *Haine de la poésie*, in Ead., *Il silenzio delle sirene*, cit., pp. 209-214 e ora integralmente tradotto in J. Risset, *Georges Bataille*, cit., pp. 53-65.

decisamente verso un lato ancora relativamente oscuro della produzione batailleana, ovvero quello della poesia.

Come ricorda Risset, quando, nel 1947, Bataille pubblicò la prima versione di quel volume che sarà poi noto come *L'Impossible*, optò per un titolo alquanto controverso e, per sua stessa ammissione, «obscur»: *La Haine de la poésie*³⁰⁵. 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 («désordre poétique»³⁰⁶ secondo la stessa definizione di Bataille) 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»³⁰⁷. 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. Si comprende così 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 insuperabili³⁰⁸.

Il passaggio dal titolo originale, che sottolineava «seulement la haine d'une poésie prétendue liée au goût du possible», a quello definitivo, *L'Impossible*, deve essere allora inteso come lo slittamento verso «ce qui excède les conventions d'une poésie littéraire»³⁰⁹. Certamente, come sottolinea Risset, la 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 di nominare la poesia³¹⁰. Chiamata a sorpassare sé 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»³¹¹. Trovandosi a essere superamento di ogni discorso e 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»³¹². Prospettiva, quest'ultima, che prelude alla riflessione barthesiana: «l'écriture commence là où la parole devient impossible»³¹³.

³⁰⁵ G. Bataille, *L'Impossible*, cit., p. 101.

³⁰⁶ Ivi, p. 511.

³⁰⁷ Ivi, p. 220.

³⁰⁸ Ivi, p. 513 e p. 535.

³⁰⁹ Ivi, p. 211.

³¹⁰ J. Risset, *Haine de la poésie*, cit., p. 150. Su questo punto cfr. anche 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.

³¹¹ G. Bataille, *L'Impossible*, cit., p. 519.

³¹² Ivi, p. 515.

³¹³ R. Barthes, *Écrivains, intellectuels, professeurs*, in Id., *Le Bruissement de la langue*, cit., p. 345.

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»³¹⁴. 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 referente, 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»³¹⁵. Trattandosi di un atto linguistico immanente, la poesia può pertanto essere considerata a tutti gli effetti come una manifestazione della *dépense*³¹⁶, 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»³¹⁷.

Non diversamente dalla concezione della poesia formulata da Ponge³¹⁸, per Bataille quest'ultima sottrae il linguaggio all'usura della comunicazione discorsiva: «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»³¹⁹. 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 nell'*Expérience intérieure* e coincidente con «il punto estremo, il fuori, il vuoto»³²⁰ o, ancora, con quel silenzio carico di musica che la mistica dell'istante porta con sé. 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 meno³²¹. Da qui la sua natura 'diabolica' che obbedisce al motto del diavolo: «*Non serviam*»³²².

³¹⁴ G. Bataille, *L'Impossible*, cit., p. 217.

³¹⁵ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, cit., p. 220.

³¹⁶ G. Bataille, *La notion de dépense*, in Id., *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, Paris 1970, p. 307, dove la poesia è già considerata come sinonimo di *dépense*.

³¹⁷ 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*, Mondadori, Milano 1985, p. 86 e p. 88; Per R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, cit., p. 183.

³¹⁸ Cfr. *supra*, «Parlare contro le parole».

³¹⁹ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, cit., p. 220 e p. 157.

³²⁰ J. Risset, *Haine de la poésie*, cit., p. 211.

³²¹ 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.

³²² G. Bataille, *Le bonheur, le malheur et la morale d'Albert Camus*, in Id., *Œuvres complètes*, t. XI, Gallimard, Paris 1988, p. 415. La stessa espressione si ritrova in G. Bataille, *Lettre à René Char sur*

A differenza della filosofia (ma lo stesso discorso vale, in Bataille, per qualunque scienza pura), che si muove agevolmente nella sfera del linguaggio codificato, la poesia rompe con quest'ultimo, esercita una «violenza [...]» che lo costringe a ciò che esso non può normalmente esprimere»³²³ rendendolo, come si è detto, «irregolare», «zoppicante»³²⁴. Quel che Bataille sembra qui sottolineare non è tanto, o non solo, la specificità dell'ipersegno poetico; 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»³²⁵. Spostandosi dal noto all'ignoto, rovesciando ogni approccio cognitivo di tipo pragmatico, la poesia si fa così pura creazione, manifestazione dell'«impossibile». 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»³²⁶, 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»³²⁷. 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»³²⁸.

Ecco perché, per Bataille, come per Risset, la poesia non si vuole più elevazione morale e formale; al contrario: essa si fa negazione di sé stessa attingendo dal 'basso'. 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,

les incompatibilités de l'écrivain, in Id., *Œuvres complètes*, t. XII, Gallimard, Paris 1988, p. 19.

³²³ J. Risset, *Haine de la poésie*, cit., p. 211.

³²⁴ Su questo punto cfr. J. Risset, *Il politico e il sacro. Bataille*, in Ead., *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*, Les Éditions de Minuit, Paris 1978, pp. 15-36.

³²⁵ G. Bataille, *Ce monde où nous mourons*, in Id., *Œuvres complètes*, t. XII, cit., p. 459.

³²⁶ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, cit., p. 220. Su questo punto si veda soprattutto l'analisi di Risset in *La question de la poésie - Les enfants dans la maison*, in F. Marmande (dir.), *Bataille-Leiris l'intenable assentiment au monde*, Belin, Paris 1999, pp. 219-226. Cfr. anche M. Galletti, *Georges Bataille o «il dispendio senza riserva»*, in J. Risset, *Georges Bataille*, cit., pp. 95-103.

³²⁷ J. Risset, in J.C. Stout, *L'Énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes françaises*, Rodopi, Amsterdam 2010, p. 261.

³²⁸ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, cit., p. 173.

³²⁹ G. Bataille, *L'Impossible*, cit., p. 533. Si veda anche il manoscritto intitolato *La maladie d'Arthur Rimbaud*, cit., p. 532.

è il «ritmo»: «in alcune circostanze impreviste, 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*, 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: è quanto 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?³³⁵

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
grande attention, métamorphoses

Ardeur? C'est l'instant même
mais l'instant fait de la somme de deux perceptions qui

³³⁰ J. Risset, *Haine de la poésie*, cit., p. 214.

³³¹ Ivi, p. 212.

³³² G. Bataille, *Sur Nietzsche*, in Id., *Œuvres complètes*, t. VI, Gallimard, Paris 1973.

³³³ G. Bataille, *L'Être indifférencié n'est rien*, in Id., *Œuvres complètes*, t. III, cit.

³³⁴ J. Risset, *Haine de la poésie*, cit., p. 213.

³³⁵ J. Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., pp. 160-161.

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. [...] ³³⁶

Talvolta le incursioni dei versi sono più brevi, ma ciò che conta è che, come nelle raccolte di Bataille, la poesia appare configurarsi «comme perte vertigineuse du sens (du sens articulé de la réflexion en prose)»³³⁷. 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 probabilmente 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 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, sembra lecito supporre che, aderendo a una definizione di poesia simile a quella di Bataille e accogliendo la lezione di Ponge, Risset sperimenti un tipo di scrittura collocabile nell'intersezione tra poesia e prosa e comprensibile unicamente tenendo conto di quell'andamento metonimico tipicamente proustiano descritto sopra. 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: non a caso, nelle pagine dell'*Expérience intérieure* dedicate a Proust, Bataille colloca la *Recherche* non nell'ambito della prosa ma, sorprendentemente, proprio in quello della poesia³³⁸. 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»³³⁹, desiderio che si manifesta proprio con quell'operazione, peculiare alla poesia, di estrarre dal già noto ciò che invece è ancora ignoto³⁴⁰. Come indica la stessa Risset: «Bataille seul peut-être [...] a saisi chez Proust cette mise

³³⁶ Ivi, p. 161, ma la poesia continua anche a p. 162.

³³⁷ J. Risset, *Haine de la poésie*, in D. Hollier (dir.), *Georges Bataille après tout*, cit., p. 154.

³³⁸ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, cit., p. 157.

³³⁹ Ivi, p. 170.

³⁴⁰ Ivi, p. 157.

en cause du discours»³⁴¹; «discorso» inteso, lo si è visto, nella stessa accezione negativa conferita a questo termine da Jankélévitch³⁴².

Tale ricategorizzazione della *Recherche* appare peraltro parzialmente accolta da Genette nel già menzionato saggio su Proust: dopo aver ricordato come, secondo Jakobson, la metonimia costituisca 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»³⁴³.

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 «faveur 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 problematico. Sin da *Jeu*, infatti, la prosa e la poesia coesistono e si alimentano l'una con l'altra. Come si è visto, persino una raccolta meno 'sperimentale' qual è *Petits éléments de physique amoureuse* si apre con un poema in prosa. Parallelamente, come sottolineato da Jean-Pierre Ferrini, anche in un testo dominato dalla prosa come *Les Instants les éclairs* «on est renvoyé, avec une audace déconcertante, à la fidélité d'une époque de l'écriture, celle des années 1960 et 1970 quand Jacqueline Risset publiait ses premiers poèmes dans la revue *Tel Quel*»³⁴⁴. La continuità della prosa è forse, come intuito da Gianfranco Rubino, «un oggetto di desiderio implicitamente perseguito» ma mai realizzato a causa della sostanziale «ripugnanza a entrare nella catena delle responsabilità, dei compimenti» e, soprattutto, in virtù «della promessa ancora da mantenere all'infanzia, alla stagione originaria dei primi istanti, cui si sente fedele e che ancora non pensa di avere abbandonato»³⁴⁵.

Appare chiaro, dunque, 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 a 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 sinchronicamente, mostrerebbero un denominatore comune: la scrittura come costante interrogazione e rielaborazione, un'«écriture infinie», per

³⁴¹ J. Risset, *Une certaine joie. Essai sur Proust*, cit., p. 36.

³⁴² Cfr. *supra*, Myein: l'istante del silenzio.

³⁴³ G. Genette, *Métonymie chez Proust*, cit., p. 61.

³⁴⁴ J.-P. Ferrini, *Un livre singulier*, «La Quinzaine Littéraire», 1189, 2018, p. 14.

³⁴⁵ G. Rubino, *Non solo istanti*, in U. Todini, A. Cortellessa, M. Tortora (a cura di), *Avanguardia a più voci. Scritti per Jacqueline Risset*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2020, p. 155.

utilizzare l'espressione coniata da Risset in riferimento a Proust³⁴⁶. 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, alla ricerca di quell'istante in cui convergono infanzia, sogni, musica e silenzio.

Un istante che, per Risset, è perfettamente condensato nell'*Esquisse LV* della *Recherche*:

Je me rappelle encore la première fois où dans l'ivresse des idées que je formais, frappant d'un coup de parapluie le coude du pont vieux, je criai: «Zut, que c'est beau!» en riant de bonheur [...]. Et depuis je n'ai guère fait autre chose en un certain sens et pour une partie au moins de ce que j'ai écrit quand j'écrivais, que d'essayer de revenir sur ces minutes heureuses où l'on crie: «Zut, que c'est beau», et de dire ce qu'était la minute heureuse, que «Zut que c'est beau!» ne dit pas, d'essayer de voir ce qu'il y a sous les mots que chacun dit [...]³⁴⁷

«Zut, que c'est beau»: formula semplice, quasi infantile che, precisa Risset, «n'entrera jamais de façon aussi simple et aussi directe dans la *Recherche*» ma che, al tempo stesso, appare di quest'ultima un «véritable résumé»³⁴⁸. Ma è in *Les Instants les éclairs* che l'autrice spinge l'analisi ancora più in là, facendo proprie le parole di Proust e applicandole alla sua stessa scrittura: «En définitive, à quoi écrire sert-il, sinon à vivre?»³⁴⁹. La vera materia della scrittura è racchiusa nell'espressione «Zut, que c'est beau!» e «les plus grandes œuvres, les plus parfaites, les plus hardies» non sono altro che un tentativo di dire gli istanti, di «vivre plus à fond ce tissu qui s'enfuit»³⁵⁰.

A riprova di quanto, in fondo, la poesia di Risset si ponga interamente come ricerca di quell'attimo tra il *pas encore* e il *déjà plus*, 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 1955³⁵¹. Come scrive Umberto Todini, al quale si deve il titolo (mancante nel manoscritto originale) di *Défi*, in questi versi si riconosce già tutto il nucleo della scrittura rissettiana:

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,

³⁴⁶ Cfr. J. Risset, *Documents d'une écriture infinie. Les carnets, les esquisses*, «Europe», 1012-1013, 2013, pp. 37-50. Ora in Ead., *Proust in progress*, cit., pp. 127-142.

³⁴⁷ M. Proust, *Esquisse LV*, in Id., *À la recherche du temps perdu*, t. I, cit., pp. 835-836.

³⁴⁸ J. Risset, *Documents d'une écriture infinie*, cit., p. 142.

³⁴⁹ J. Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 149.

³⁵⁰ Ivi, p. 150.

³⁵¹ Cfr. U. Todini, *Stralci d'archivio*, in M. Galletti (a cura di), *Jacqueline Risset "Une certaine joie"*, cit., pp. 20-21.

sur l'épaule un plus fragile
et plus exigeant soi-même
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.³⁵²

³⁵² *Ibidem.*

devenir
la beauté frappe avec brutalité
comme son champ est plus vaste! ce soir elle est
fin de siècle
quand elle danse infiniment gracieuse et/
belle
elle a aussi/ce que n'avqient 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
zéphiro
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~~ ^{brûle de brûle} aiguille flamme allumée
~~et non le vin~~ ^{et} caché dans le tonneau
 cave noire cave sans lumière ici
~~on est~~ ^{de l'air} la flamme qui s'agite
 et je te vois ^{chanteuse} chanteuse
 regard doux enfantin volontaire
 et les larges ^{hanches} 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~~ ^{seul}
 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
éblouissement de celui qui simplement écrit
ce qu'il regarde

bonnet à rayures

*regarde
le regard
sur le visage
bonnet à rayures*

1B. Instant 5 (4) fin de siècle. 6 fogli con correzioni autografe

INSTANT 5 (4) HMM
SIECLE

Ce qui dans cet instant-ci s'accelere est du
à la grande emotion des cellules
: fin du siecle
elles savent

dû à l'ete 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-ll
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 poetes
débutants poetes qui parlent - a veine
beaux regards bleus
et quelques mots qui traversent la sphere

celui qui parle est un peu gros
nous aussi sommes des spheres
voulant toujours defendre quoi
la rondeur harmonieuse ?

mais ce soir
tapisserie sombre des arbres du parc
corps puères

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 hasarde débordé
dans la douleur

3

la honte peut-être est emportée
la honte l'horreur partie

un 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 luche tête énorme
sortant de l'eau ou 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 furtive~~
 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
 imprévisible
 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 à 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~~.

saion
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 réussissent

: ~~an-vive toi vingtieme siecle~~
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-être

tu regardes

et quand tu regardes

tes yeux
sont beaux

ebouissement de celui qui simplement écrit
ce qu'il regarde

regardent
la beauté 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
(finale)
duran

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 π
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

*le 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

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
 provisoires
 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...~~

il demande un ange

ce les anges

"qu'est-ce?"

~~son réponse
il l'attend~~

épreuve qui fait le tour

~~pour~~ ~~les~~ cerveaux

~~oiseaux~~

an eciaiez

eciate

jeune ange

il est temps ~~de~~ 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~~
eau pure de cotte langue c'est Racine
mais quoi *rien d'autre*
~~après Arthur qui se coupe~~
la jambe
~~après Stephane qui s'étouffe~~ dans la gorge
nous sommes encore là?

Oui mais non
- dans nos cellules dans nos phrases
il a coule ce siècle-la
elles sont ^{des} ~~des~~ nos phrases *des phrases*
et si elles tournent
et ont l'air d'avancer
dans le frais le tranquille
tournant les enfants dix-neuvieme
c'est que desormais 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 *allems*
~~les juges~~
~~se vengent~~
 comment ferons-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 presentés~~
 organes
 alignement
 vitrines
 rêvant
dur ~~de~~ 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 ^{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
provisaires
et légers
envois ^{vers} rieurs de courges
aussitot saisis en beignets
doucement ^{long}
quand il dort il ~~s'~~ agite en dormant
je sens sa tete qui glisse dans le sommeil
avec les mouvements du traqn
amour ~~de la R6~~
force qui meut ce train
nous sommes
encore aujourd'hui dans ce train
jeudi matin
septembre
lumiere d'automne
et tout revient
grand siecle
par bribes
je t'ai
vu

impensable et encore

impensable

Bibliografia

Opere di Jacqueline Risset¹

Poesia e prosa poetica

Jeu, Seuil, Paris 1971.

Mors, Orange Export Ltd., Paris 1976.

La Traduction commence, Christian Bourgois, Paris 1978.

En Voyage, Imprimerie Sebastian, Ceret 1980.

Sept passages de la vie d'une femme, Flammarion, Paris 1985.

L'Amour de loin, Flammarion, Paris 1988.

Petits éléments de physique amoureuse, Gallimard, Paris 1991.

Amor di lontano, Einaudi, Torino 1993.

The translation begins, trans. by Jennifer Moxley, Burning Deck, Providence 1996.

Les Instants, Farrago, Tours 2000.

Il tempo dell'istante. Poesie scelte 1985-2010, trad. di Jacqueline Risset, edizione bilingue, Einaudi, Torino 2011.

Les Instants les éclairs, Gallimard, Paris 2014.

¹ Trattandosi di una bibliografia sempre *in fieri*, non è escluso che altre opere possano emergere a seguito di nuove ricognizioni.

Poesia e prosa poetica (estratti in riviste o volumi)

- Poésie et Prose*, «Tel Quel», 22, 1965, pp. 37-42.
Récit, «Tel Quel», 27, 1966, pp. 33-45.
Après-récit, «Tel Quel», 30, 1967, pp. 27-37.
Jeu, «Tel Quel», 36, 1969, pp. 75-90.
Forme et événement I, «Tel Quel», 44, 1971, pp. 67-69.
L'affirmation, «Altri Termini», 8, 1975, pp. 40-42.
Le Regard l'attente, «Ça cinéma», 3, 1975, s.p.
Vide, in Franco Cavallo (a cura di), *Zero. Testi e anti-testi di poesia*, Altri termini, Marano 1975, pp. 43-48.
Pasiphaé, «Clivages», 4, 1976, pp. 39-49.
La Petite marque sur l'estomac, «Tel Quel», 70, 1977, pp. 89-92.
Sept passages de la vie d'une femme, «Tel Quel», 74, 1977, pp. 50-57.
9 poèmes de Mnémosyne, «Tel Quel», 84, 1980, pp. 30-38.
Dans la barque dorata, Muro Torto, Roma 1980.
Sound of Shape, «Revue de l'Université de Bruxelles», 1-2, 1980, pp. 95-100.
Cinq fragments arrachés à la philosophie, «Nuova Corrente», 86, 1981, pp. 94-99.
Elles vont gagner, «Textuerre», 31-32, 1981, pp. 13-15.
En voyage, «Tel Quel», 90, 1981, pp. 69-75.
Mnémosyne, 8, 9, «Le Monde», 6 décembre 1981.
Passeggiata di O., «Nuova DWF donnawomanfemme», 19-20, 1982, pp. 83-84.
Dans la barque/dorata, «TXT», 14, 1982, pp. 48-51.
Sur place dans l'atlas, «TXT», 14, 1982, pp. 52-53.
Tentatives répétées de création du monde à Palm Spings, «Textuerre», 34-35, 1982, p. 4.
Lettre brûlée, in Henri Deluy (dir.), *L'Anthologie arbitraire d'une nouvelle poésie 1960-1982: trente poètes*, Flammarion, Paris 1983, pp. 275-276.
Nuit du 1-1-1619, in Henri Deluy (dir.), *L'Anthologie arbitraire d'une nouvelle poésie 1960-1982: trente poètes*, p. 277.
Collège 1938, in Henri Deluy (dir.), *L'Anthologie arbitraire d'une nouvelle poésie 1960-1982: trente poètes*, p. 278.
Lettre brûlée, in *Premier festival International de poésie de Cogolin. 1-7 juillet 1984*, Association des Poètes Éditeurs Régionaux Opérateurs sur Provence-Alpes-Côte d'Azur, Aix en Provence 1984, pp. 33-36.
Collège 1938, in *Premier festival International de poésie de Cogolin. 1-7 juillet 1984*, pp. 33-36.
Screen-memory, trans. by Sheri Lyman, «Tyuony», 2, 1986, p. 109.
Felletin (creuse), trans. by Sheri Lyman, «Tyuony», 2, 1986, p. 110.
Painting, trans. by Sheri Lyman, «Tyuony», 2, 1986, p. 111.
Strange countries, trans. by Sheri Lyman, «Tyuony», 2, 1986, p. 112.
Dorothea sky blue, trans. by Sheri Lyman, «Tyuony», 2, 1986, p. 113.
Annunciate hill, trans. by Sheri Lyman, «Tyuony», 2, 1986, p. 114.
Enigma, trans. by Sheri Lyman, «Tyuony», 2, 1986, p. 115.
Screen-memory, trans. by Rosemarie Waldrop, «The Literary Review», 30, 3, 1987, p. 356.
Felletin (creuse), trans. by Rosemarie Waldrop, «The Literary Review», 30, 3, 1987, p. 356.
Painting, trans. by Rosemarie Waldrop, «The Literary Review», 30, 3, 1987, p. 356.
Abroad, trans. by Rosemarie Waldrop, «The Literary Review», 30, 3, 1987, p. 357.
Dorothea sky blue, trans. by Rosemarie Waldrop, «The Literary Review», 30, 3, 1987, p. 357.
Annunciada hill, trans. by Rosemarie Waldrop, «The Literary Review», 30, 3, 1987, p. 357.
Enigma, trans. by Rosemarie Waldrop, «The Literary Review», 30, 3, 1987, p. 358.

- 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), Circuito Teatro Musica, Roma 1987, pp. 141-143.
- Un rêve*, «L'Infini», 24, 1988-1989, pp. 37-41.
- Burned letter*, «Série d'écriture», 3, 1989, p. 20.
- Night of 10-11-1969*, «Série d'écriture», 3, 1989, p. 21.
- As if they were only two*, «Série d'écriture», 3, 1989, p. 22.
- Collège 1938*, «Série d'écriture», 3, 1989, p. 23.
- When we read this word "I"*, «Série d'écriture», 3, 1989, p. 24.
- Nine poems of Mnemosyne*, trans. by di Rosemarie Waldrop, «O. blèk», 6, 1989, pp. 43-53.
- Piccoli elementi di fisica amorosa*, «Noise», 10, 1989, pp. 39-41.
- Blason de la voix*, in Frédérique Guetat-Liviani (dir.), *Blasons du corps masculin*, NèPE & Spectres Familiars, Marseille 1990, s.p.
- Promenade M.*, «L'Infini», 32, 1990, pp. 61-65.
- Instant I*, «L'Infini», 44, 1993, pp. 56-58.
- Instant II (Sphère)*, in Henri Deluy, *Une anthologie de circonstance*, Fourbis, Paris 1994, pp. 245-249.
- Instant V (siècle)*, in Liliane Giraudon, Henri Deluy, *Poésies en France depuis 1960. 29 Femmes. Une anthologie*, Stock, Paris 1994, pp. 205-214.
- Instant I*, «Common Knowledge», 4, 2, 1995, pp. 130-139.
- Instant II*, «Common Knowledge», 4, 2, 1995, pp. 130-139.
- Nymphe au nom presque transparent*, in Mireille Calle-Gruber (dir.), *Michel Butor, Déménagements de la littérature*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 1998, pp. 95-99.
- 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, Fermenti, Roma 1999, pp. 155-159.
- Amor che ne la mente*, in Francesca Pansa (a cura di), *Poesie d'amore. In segreto e in passione*, Newton Compton, Roma 1999, pp. 49-50.
- Altri corpi*, in Francesca Pansa (a cura di), *Poesie d'amore. In segreto e in passione*, pp. 51-52.
- A primavera io viaggio*, in Francesca Pansa (a cura di), *Poesie d'amore. In segreto e in passione*, pp. 53-55.
- Il toccare*, in Francesca Pansa (a cura di), *Poesie d'amore. In segreto e in passione*, pp. 56-57.
- Scogliera*, in Francesca Pansa (a cura di), *Poesie d'amore. In segreto e in passione*, pp. 58-60.
- Le toucher*, «Poésie 1», 23, 2000, p. 79.
- Présages*, «Poésie 1», 23, 2000, p. 80.
- 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*, Allegorein, Roma 2000, pp. 167-168.
- Quand le voile se déchire*, «Duelle», 3, 2000, pp. 76-79.
- En Voyage*, in *Partances: petite anthologie de voyage*, ADP, Paris 2001, p. 17.
- Sphère*, «Anterem», 63, 2001, pp. 25-28, poi ripubblicata nel n. 100 dalla stessa rivista, con la traduzione dell'autrice, nel 2020.
- Carta Quemada*, in Jorge Yglesias (a cargo de), *19 Contrar!ios. Antología de la poesía francesa contemporánea*, Editorial arte y literatura, Ciudad de la Habana 2001, p. 130.
- Como si fueran solamente dos*, in Jorge Yglesias (a cargo de), *19 Contrar!ios. Antología de la poesía francesa contemporánea*, p. 131.
- Voz de D. Voz de H.*, in Jorge Yglesias (a cargo de), *19 Contrar!ios. Antología de la poesía francesa contemporánea*, pp. 131-132.

- Bosque*, in Jorge Yglesias (a cargo de), *19 Contrar!ios. Antología de la poesía francesa contemporánea*, p. 133.
- Verano en la vetrana a Roma*, in Jorge Yglesias (a cargo de), *19 Contrar!ios. Antología de la poesía francesa contemporánea*, pp. 134-137.
- Titanic*, in Jorge Yglesias (a cargo de), *19 Contrar!ios. Antología de la poesía francesa contemporánea*, pp. 138-139.
- A primavera io viaggio*, in *La notte dei poeti. III edizione. Un incontro con la poesia contemporanea*, Rotoform, Roma 2002, s.p.
- Scogliera*, in *La notte dei poeti. III edizione. Un incontro con la poesia contemporanea*, s.p.
- Voice*, trans. by Jennifer Moxle, in Alison Bundy, Rosemarie & Kate Waldrop (eds), *One score more: the second 20 years of Burning Deck, 1981-2001*, Burning Deck, Providence 2002, p. 127.
- Nymphe au nom presque transparent*, «Il Verri», 26, 2004, p. 82-83.
- Mors*, «Il Messaggero», 1 novembre 2005.
- Naufragio a Citera*, in Filippo Bettini, Suta Blerina, Cristiana Muto (a cura di), *Mediterranea. Festival Intercontinentale della Letteratura e delle Arti I edizione (9-13 ottobre 2004)*, Edizioni Mura, Roma 2005, pp. 33-34.
- Ninfa dal nome che quasi scompare*, in Filippo Bettini, Suta Blerina, Cristiana Muto (a cura di), *Mediterranea. Festival Intercontinentale della Letteratura e delle Arti I edizione (9-13 ottobre 2004)*, pp. 34-35.
- Les instants les éclairs*, «L'Infini», 100, 2007, pp. 99-107.
- Les instants les éclairs (suite)*, «L'Infini», 104, 2008, pp. 111-121.
- Les Cigales de l'Ilissos*, in Aldo Brancacci, Dimitri El Murr, Daniela Patrizia Taormina (dir.), *Aglaiá. Autour de Platon: Mélanges offerts à Monique Dixsaut*, Vrin, Paris 2010, pp. 7-8.
- Station du Bellay*, in *Le grand huit. Pour fêter les 80 ans de Michel Deguy*, Le Bleu du ciel, Coutras 2010, pp. 208-209.
- Dorothea*, in *Festival internazionale della poesia, VII edizione. Sabato 2 e domenica 3 luglio 2011*, Centro Culturale Riviera delle Palme, San Benedetto del Tronto 2011, p. 18.
- Notte del 10-11-1619*, in *Festival internazionale della poesia, VII edizione. Sabato 2 e domenica 3 luglio 2011*, p. 19.
- Fuori: dentro*, in *Festival internazionale della poesia, VII edizione. Sabato 2 e domenica 3 luglio 2011*, pp. 20-21.
- Presenza della luna*, in *Festival internazionale della poesia, VII edizione. Sabato 2 e domenica 3 luglio 2011*, p. 21.
- Un'isola*, in *Festival internazionale della poesia, VII edizione. Sabato 2 e domenica 3 luglio 2011*, pp. 22-23.
- La voix*, «CCP Cahier critique de poésie», 23, 2011, pp. 47-52.
- Regard*, «Po&sie», 149-150, 3, 2014, p. 13.
- Le jardin / Il giardino*, «Alfabetà2», 23 maggio 2015, poi in Umberto Todini, Andrea Cortellessa, Bruno Toscano (a cura di), *Avanguardia a più voci*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2020, pp. xii-xiii.
- Regard / Lo sguardo*, «Alfabetà2», 23 maggio 2015, poi in Umberto Todini, Andrea Cortellessa, Bruno Toscano (a cura di), *Avanguardia a più voci*, pp. xiv-xv.
- Premier moment*, découpages de Michel Canteloup, Atelier Reine Brunehaut, Bavay 2018.
- Sphère/Sfera*, in Umberto Todini, Andrea Cortellessa, Bruno Toscano (a cura di), *Avanguardia a più voci*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2020, pp. 216-217.

- Présence de la lune*, in Umberto Todini, Andrea Cortellessa, Bruno Toscano (a cura di), *Avanguardia a più voci*, pp. 248-249.
- Monsieur Trimalle*, in Umberto Todini, Andrea Cortellessa, Bruno Toscano (a cura di), *Avanguardia a più voci*, pp. 250-251.

Traduzioni in volume

- Sollers Philippe, *Il Parco*, Bompiani, Milano 1967.
- Denis Roche, Jean-Pierre Faye, Marcelin Pleynet, *Poeti di «Tel Quel»*, Einaudi, Torino 1968.
- Ungaretti Giuseppe, *Carlo Guarenti*, Edizioni del Naviglio, Milano 1968.
- Ponge Francis, *Vita del testo*, a cura di Piero Bigongiari, Mondadori, Milano 1971.
- Sollers Philippe, *Dramma*, Einaudi, Torino 1972.
- Balestrini Nanni, *Tristan*, Seuil, Paris 1972.
- Zanzotto Andrea, *Surexistences / Sovraesistenze*, traduzione con testo a fronte, con Dodici opere grafiche di Arnaldo Pomodoro, Edizioni della Pergola, Pesaro 1977.
- Ponge Francis, *Il partito preso delle cose*, Einaudi, Torino 1979.
- Alighieri Dante, *La Divine Comédie. L'Enfer*, Flammarion, Paris 1985.
- Fellini Federico, *Intervista*, Flammarion, Paris 1987.
- Esteban Claude, *Diario immobile*, Scheiwiller, Milano 1987.
- Alighieri Dante, *La Divine Comédie. Le Purgatoire*, Flammarion, Paris 1988.
- Fellini Federico, *Cinecittà*, Nathan, Paris 1989.
- Alighieri Dante, *La Divine Comédie. Le Paradis*, Flammarion, Paris 1990.
- , *La Divine Comédie*, Flammarion, Paris 1992.
- , *La Divine Comédie illustrée par Botticelli*, Diane de Selliers, Paris 1996.
- Romano Lalla, *Tout au bout de la mer*, Hachette littératures, Paris 1998.
- Alighieri Dante, *La Divine Comédie*, Flammarion, Paris 2001.
- Machiavelli Niccolò, *Le Prince*, Actes Sud, Arles 2001.
- Bonnefoy Yves, *Nell'insidia delle parole*, in Yves Bonnefoy. *Premio internazionale di poesia Gabriele D'Annunzio 2002*, Edians, Pescara 2002, pp. 11-12.
- Sofri Adriano, *De l'optimisme: écrit de la prison de Pise*, Le Manuscrit, Paris 2002.
- Alighieri Dante, *L'Enfer*, Flammarion, Paris 2004.
- , *La Divine Comédie. Dessins de Miquel Barceló*, Musée du Louvre Éditions, Paris 2004.
- , *Le Purgatoire*, Flammarion, Paris 2005.
- , *Le Paradis*, Flammarion, Paris 2006.
- , *La Divine Comédie*, Flammarion, Paris 2010.
- , *Rimes*, Flammarion, Paris 2014.
- Leopardi Giacomo, *L'infinito*, in Umberto Todini, Andrea Cortellessa, Bruno Toscano (a cura di), *Avanguardia a più voci*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2020, p. 226.
- , *À la lune*, in Umberto Todini, Andrea Cortellessa, Bruno Toscano (a cura di), *Avanguardia a più voci*, pp. 226-227.
- Alighieri Dante, *La Divine Comédie*, Flammarion, Paris 2021.
- , *La Divine Comédie*, sous la direction de Carlo Ossola, avec la collaboration de Jean-Pierre Ferrini, Luca Fiorentini, Ilaria Gallinaro, Pasquale Porro, Gallimard, Paris 2021.
- , *Rimes*, Flammarion, Paris 2021.

Traduzioni in rivista

- Vico Giambattista, *Sur Dante et sur la nature de la vraie poésie*, «Tel Quel», 23, 1965, pp. 69-74.
- Zanzotto Andrea, *Poèmes*, trad. di poesie tratte da *Pasque*, «Liberté», 110, 1977, pp. 7-15.
- , *La perfection de la neige*, «Change», 39, 1980, pp. 19-20.
- , *Pâque de Mai*, «Change», 39, 1980, pp. 21-31.
- , *Surexistences*, «Change», 39, 1980, pp. 32-34.
- , *Préfaces possibles ou reprises ou conclusions*, «Change», 39, 1980, pp. 35-43.
- Alighieri Dante, *Enfer, Chant III*, «TXT», 14, 1982, pp. 60-63.
- , *Sept chants de l'Enfer*, «L'Infini», 2, 1983, pp. 6-15.
- , *Enfer, XIII*, «L'Alphée», 11-12, 1984, pp. 5-9.
- , *La Divine Comédie. Le Purgatoire, VIII*, «L'écrit du temps», 16, *Sites du religieux*, 1987, pp. 3-6.
- , *Hélas serve Italie*, (*Purgatorio canto VI, vv. 76-171*), «Rinascita», 26, 1988, p. 19.
- , *La Divine Comédie. Le Paradis, XXIII*, «Noise», 10, 1989, pp. 48-50.

Saggi

- L'Anagramme du désir: essai sur la Délie de Maurice Scève*, Bulzoni, Roma 1971.
- L'invenzione e il modello. L'orizzonte della scrittura dal Petrarchismo all'Avanguardia*, Bulzoni, Roma 1972.
- Dante écrivain ou l'Intelletto d'amore*, Seuil, Paris 1982.
- Dante scrittore*, trad. di Marina Galletti con la collaborazione dell'autrice, Mondadori, Milano 1984.
- Marcelin Pleynet*, Seghers, Paris 1988.
- Fellini, le cheik blanc: l'annonce faite à Federico*, Adam Biro, Paris 1990.
- La letteratura e il suo doppio. Sul metodo di Giovanni Macchia*, Rizzoli, Milano 1991.
- L'incantatore. Scritti su Fellini*, Scheiwiller, Milano 1994.
- Dante: une vie*, Flammarion, Paris 1995.
- Dante. Una vita*, trad. di Margherita Botto, Rizzoli, Milano 1995.
- L'Anagramme du désir: essai sur la Délie de Maurice Scève*, Fourbis, Paris 1995 (nuova ed. accresciuta).
- Het Leven van Dante. Biografie*, trad. in olandese di Théo Buckinx, De Prom, Baarn 1996.
- Puissances du sommeil*, Seuil, Paris 1997.
- Δάντης, μια βιογραφία*, trad. in greco di *Dante: une vie* a cura di Άννα Περιστέρη, Ίνδικτος, Atene 2004.
- Il silenzio delle sirene. Percorsi di scrittura nel Novecento francese*, Donzelli, Roma 2006.
- Traduction et mémoire poétique. Dante, Scève, Rimbaud, Proust*, Hermann, Paris 2007.
- Le potenze del sonno*, trad. di Anna Trocchi, Nottetempo, Roma 2008.
- Sleep's Powers*, trans. by Jennifer Moxley, Ugly Duckling Press, New York 2008.
- Une certaine joie. Essai sur Proust*, Hermann, Paris 2009.
- Georges Bataille*, a cura di Marina Galletti, Sara Svolacchia, Artemide, Roma 2018.
- L'à côté proustiano*, trad. e cura di Marina Galletti, postfazione di Alberto Castoldi, Biblink, Roma 2018.
- Scritti su Joyce*, a cura di Laura Santone, Bulzoni, Roma 2019.
- Proust in progress 1971-2015*, a cura di Marina Galletti, Sara Svolacchia, Artemide, Roma 2020.

33 *écrits sur Dante*, conçu et présenté par Jean-Pierre Ferrini, Sara Svolacchia, Nous, Caen 2021.

Direzione di opere collettive

Poeti di «Tel Quel», Einaudi, Torino 1968 (con Alfredo Giuliani).

Tel Quel, Bulzoni-Nizet, Roma-Paris 1982.

Georges Bataille: il politico e il sacro, Liguori, Napoli 1987.

La lirica rinascimentale, Istituto poligrafico dello Stato, Roma 2001 (con Roberto Gigliucci).

Bataille-Sartre, un dialogo incompiuto, Artemide, Roma 2002.

Scene del sogno, Artemide, Roma 2003 (con Arturo Mazzarella).

Tra Petrarca e Leopardi. Variazioni inclusive (Lezioni Sapegno 2004), Nino Aragno Editore, Torino 2006 (con Nicholas Mann e Valerio Magrelli).

Articoli in volume

Nota sui problemi di traduzione, in Alfredo Giuliani, Jacqueline Risset (a cura di), *Poeti di «Tel Quel»*, Einaudi, Torino 1968, pp. 243-246.

Questions sur les règles du jeu, in *Tel Quel, Théorie d'Ensemble*, Seuil, Paris 1968, pp. 266-269.

La letteratura e il suo doppio, in Giovanni Macchia, *Il paradiso della ragione*, Einaudi, Torino 1972, pp. 377-386.

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. 151-162.

Domande sulle regole del gioco, in Jacques Derrida, Philippe Sollers, Julia Kristeva, et al., *Scrittura e rivoluzione*, trad. di Umberto Silva, Mazzotta, Milano 1974, pp. 126-130.

Il corpo di Daphné, in Maurice Scève, *Délie*, Einaudi, Torino 1975, pp. v-xv.

Scrittura e conoscenza, in Giorgio Patrizi, *La critica e Gadda*, Cappelli Editore, Bologna 1975, pp. 258-66.

Al di là del principio di teoria, in Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Rizoma*, trad. di Stefano Di Riccio, Pratiche, Parma 1977, pp. 7-16.

Introduzione, in Andrea Zanzotto, *Surexistenze / Sovraesistenze*, trad. con testo a fronte di Jacqueline Risset, con Dodici opere grafiche di Arnaldo Pomodoro, Edizioni della Pergola, Pesaro 1977, s.p.

La letteratura può superare la barriera gutenberghiana?, in Renato Barilli, *Parlare e scrivere*, La nuova foglio, Potenza 1977, pp. 93-95 e pp. 104-105.

De varietate rerum, o l'allegria materialista, in Francis Ponge, *Il partito preso delle cose*, trad. e cura di Jacqueline Risset, Einaudi, Torino 1979, pp. v-x.

Desiderio, fuga e profanazione, in Alberto Santacroce (a cura di), *Il gioco nella cultura moderna*, Lerici, Cosenza 1979, pp. 40-53.

Introduzione, in Arthur Rimbaud, *Lettere dall'Abissinia*, trad. e cura di Alessandro Meregalli, La Rosa, Torino 1979, pp. v-x.

Joyce traduce Joyce, in James Joyce, *Scritti italiani*, a cura di Gianfranco Corsini, Giorgio Melchiori, Mondadori, Milano 1979, pp. 197-214.

La Fiction decifrante, in Francesco Salina (a cura di), *Immagine e fantasma: la psicoanalisi nel cinema di Weimar*, Kappa, Roma 1979, pp. 187-190.

- Paura della poesia*, in Cesare Acutis (a cura di), *Insegnare la letteratura*, Pratiche, Parma 1979, pp. 17-21.
- La categoria del tentativo*, in Achille Bonito Oliva (a cura di), *Autonomia e creatività della critica*, Lerici, Cosenza 1980, pp. 97-100.
- Pinocchio e Dante*, in Gian Luca Pierrotti (a cura di), *C'era una volta un pezzo di legno. La simbologia di Pinocchio*, Emme Edizioni, Milano 1981, pp. 93-100.
- Prefazione*, in Marguerite Duras, *Agatha*, Edizioni delle donne, Milano 1981, pp. 3-10.
- Su poesia e oralità*, in Massimo Bacigalupo, Carola De Mari (a cura di), *Poesia in pubblico / Parole per poesia*, Liguori Libri, Genova 1981, pp. 115-177.
- Introduzione*, in Cosimo Ortosta (a cura di), *Stephane Mallarmé, Poesia e prosa*, Guanda, Milano 1982, pp. vii-xiii.
- I venti anni di "Tel Quel"*, in Jacqueline Risset (a cura di), *Tel Quel*, Bulzoni-Nizet, Roma-Paris 1982, pp. 9-13.
- La Nuit de Gênes*, in Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese, Paul Valéry, *teoria e ricerca poetica*, Schena, Milano 1982, pp. 109-117.
- Scritto per 'Il cimitero sepolto'*, in Francesco Leonetti (a cura di), *Il cimitero sepolto*, Feltrinelli, Milano 1982, pp. 121-125.
- Allegro con Sadismo*, in Massimo Colesanti (a cura di), *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, vol. I, Mondadori, Milano 1983, pp. 68-71.
- Il pensiero figurato: gli emblemi nella Délie di Maurice Scève*, in Gigliola Nocera (a cura di), *Il segno barocco*, Bulzoni, Roma 1983, pp. 279-287.
- Proust mallarméen. Sur Le Carnet de 1908*, in Massimo Colesanti (a cura di), *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, vol. I, Mondadori, Milano 1983, pp. 206-221.
- [s.t.], in Luca Maria Patella, *Luca Maria Patella: il paese della creatività: automuseo retrospettivo e prospettivo*, Editori del Grifo, Montepulciano 1983, pp. 9-10.
- Stendhal, Ieri. Calendario ragionato dei personaggi e degli avvenimenti di 10, 20, 50, 100... anni fa*, ERI, Roma 1983, p. 16.
- Traducendo Dante*, in Hans Blumenberg (a cura di), *Il Pomerio, in forma di parole*, Libro VII, Elitropia Edizioni, Reggio Emilia 1983, pp. 62-71.
- Corneille, Ieri. Calendario ragionato dei personaggi e degli avvenimenti di 10, 20, 50, 100... anni fa*, ERI, Roma 1984, p. 113.
- Il movimento duplice*, in Arnaldo Pomodoro, *Luoghi fondamentali*, Fabbri Editore, Firenze 1984, pp. 18-28.
- Il principio di contaminazione assoluta*, in Pasquale Aniel Jannini (a cura di), *Apollinaire e l'avanguardia*, Bulzoni-Nizet, Roma-Paris 1984, pp. 73-78.
- Introduzione*, in Charles Augustin de Sainte-Beuve, *I miei veleni*, trad. di Carla Ghirardi, Pratiche, Parma 1984, pp. vii-xiv.
- La dissipazione irresistibile*, in Stefano Mecatti (a cura di), *Edmond Jabès: la voce della scrittura*, Sansoni, Firenze 1984, pp. 63-67.
- 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.
- Premessa*, in Jacqueline Risset, *Dante scrittore*, trad. di Marina Galletti con la collaborazione dell'autrice, Mondadori, Milano 1984, pp. vii-xi.
- Genèse de la notion d'Orient*, in Sandra Teroni (a cura di), *L'occhio del viaggiatore*, Scrittori francesi degli anni Trenta, Olschki, Firenze 1985, pp. 79-86.
- Gianna Manzini. Il rischio della navigazione*, in Sandra Petrignano (a cura di), *Una donna un secolo*, Il ventaglio, Roma 1986, pp. 87-91.
- La cellula elementare di "fiction"*, in Marguerite Duras, *Suzanna Andler*, Teatro di Genova, Genova 1986, pp. 33-36.

- La Gaya scienza de Francis Ponge*, in Jean-Marie Gleize (dir.), *Francis Ponge*, Éditions de l'Herne, Paris 1986, pp. 399-402.
- Les Novissimi*, in Jean-Jacques Viton (dir.), *III Rencontres Internationales de poésie contemporaine*, Association des Poètes Éditeurs Régionaux Opérateurs sur Provence-Alpes-Côte d'Azur, Aix en Provence 1986, pp. 35-45.
- Prefazione a Jean-Charles Vegliante, Vers l'amont Dante. Poésie 1977-1983*, L'Alphée, Paris 1986, s.p.
- Una voce isolata: André Breton*, in Anne-Marie Sauzeau Boetti (a cura di), *Il pericolo che ci raduna*, Franco Angeli, Milano 1986, pp. 184-191.
- De l'amour*, in Roland Barthes, *Immagini di un discorso amoroso*, Editori del Grifo, Roma 1987, pp. 24-27.
- Francis Ponge*, in Massimo Colesanti, Luigi De Nardis (a cura di), *L'impegno e l'assurdo. Letteratura francese contemporanea*, Lucarini, Roma 1987, pp. 467-476.
- La Mise en cendre de l'enfer*, in Gérard Garouste, *Peintures de 1985 à 1987*, Capc Musée d'art contemporain, Bordeaux 1987, pp. 9-11.
- Ouverture*, in Jacqueline Risset (a cura di), *Georges Bataille: il politico e il sacro*, Liguori, Napoli 1987, pp. 7-10.
- Traduire Fellini*, in Federico Fellini, *Intervista*, Flammarion, Paris 1987, pp. iii-vi.
- Dialogue de la vague et du galet*, in Luigi Baldacci, Giovanni Falaschi, *Italo Calvino: Atti del Convegno internazionale* (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi 26-28 febbraio 1987), Garzanti, Milano 1988, pp. 323-328.
- La notte sperimentale del cinema*, postfazione a Federico Fellini, *Block-notes di un regista*, Longanesi, Milano 1988, pp. 188-192.
- Ce n'est pas une rose: Debussy et Maeterlinck*, in Paolo Petazzi (a cura di), *I consigli del vento che passa: studi su Debussy*, Unicopli, Milano 1989, pp. 273-279.
- Fluidofiume*, Nota a programma di sala, Centre Georges Pompidou, Dixième Colloque sur Joyce, Paris 1989.
- La pulsione e l'angelo*, in Giovanna Damiani (a cura di), *L'immagine*, Carlini Editore, Milano 1989, pp. 156-161.
- Masson et Bataille: le trouble du mythe*, in Masson, *l'insurgé du 20. Siècle*, Carte secrete, Roma 1989, pp. 56-59.
- Ouverture des Assises*, in Anne Wade Minkowski, François Xavier Jaujard (dir.), *Cinquièmes Assises de la traduction littéraire* (Arles 1988), Actes Sud, Arles 1989, pp. xiii-xxx.
- 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, Carte secrete, Roma 1989, pp. 26-29.
- Dante nella poesia francese contemporanea*, in Marziano Guglielminetti (a cura di), *Letture classensi*, vol. XIX, Longo Editore, Ravenna 1990, pp. 15-22.
- Proust e il problema del male*, in *Proust oggi*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1990, pp. 61-71.
- Debenedetti e Proust*, in Rosita Tordi (a cura di), *Il Novecento di Debenedetti*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1991, pp. 115-122.
- "... l'instant pris à la gorge", introduzione a Édouard Dujardin, *Il monologo interiore*, Pratiche, Parma 1991, pp. 7-18.
- La perdita dell'aureola: Sanguineti baudelairiano*, in Luigi Giordano (a cura di), *Sanguineti: ideologia e linguaggio*, Metafora Edizioni, Salerno 1991, pp. 109-116.
- Leggero come un pensiero, Dante e Cavalcanti*, in *Peccati d'amicizia. Ventidue storie di amicizie celebri*, Manifestolibri, Roma 1991, pp. 95-98.

- Préface*, in Alberto Episcopi, *Festin et destin*, Champ Vallon, Seyssel 1991, pp. 9-16.
- Proust e Debenedetti*, in Marcel Proust, *Un amore di Swann*, Bompiani, Milano 1991, pp. 231-242.
- Come ho tradotto Dante*, in Enzo Esposito (a cura di), *L'opera di Dante nel mondo. Edizioni e traduzioni nel Novecento*. Atti del convegno internazionale di studi (Roma 27-29 aprile 1989), Longo, Ravenna 1992, pp. 77-81.
- Georges Bataille e le figure del sogno*, in Alberto Cassani (a cura di), *Il sentiero e il frammento, Esperienze filosofiche del Novecento europeo*, Il porto, Ravenna 1992.
- Bataille: l'individuo, il sociale, il sacro*, in Maria Donzelli, Mariapaola Fimiani (a cura di), *Figure dell'individualità nella Francia tra Otto e Novecento*, Marietti, Genova 1993, pp. 201-206.
- Il dialogo circolare: Bonnefoy traduttore di Yeats*, in Carla De Petris (a cura di), *Yeats oggi. Studi e ricerche*, Terza Università di Roma, Roma 1993, pp. 158-166.
- La Lumière paradisiaque*, in Bruna Donatelli (a cura di), *La luce e le sue metafore*, Nuova Arnica, Roma 1993, pp. 67-76.
- Une saison au paradis: Rimbaud lecteur de Dante*, in Rimbaud, *strategie verbali e forme della visione*, ETS/Slatkine, Pisa 1993, pp. 117-127.
- La fortuna di Dante in Francia*, in Carlo Bertelli (a cura di), *I Francesi e l'Italia*, Scheiwiller, Milano 1994, pp. 257-263.
- Prefazione*, in Luciana Frezza, *Agenda*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1994, pp. 7-12.
- Dante, il '900 e la Francia*, in Enzo Esposito (a cura di), *Dalla bibliografia alla storiografia*, Longo, Ravenna 1995, pp. 73-74.
- "Hai un bel sognare, hai gli occhi aperti"*, in Edoardo Sanguineti, Jean Burgos, *Per una critica dell'avanguardia poetica in Italia e in Francia*, Bollati Boringhieri, Torino 1995, pp. 75-80.
- Haine de la poésie*, in Denis Hollier (dir.), *Georges Bataille après tout*, Belin, Paris 1995, pp. 147-160; trad. parziale in Jacqueline Risset, *Haine de la poésie*, in Ead. (a cura di), *Il silenzio delle sirene. Percorsi di scrittura nel Novecento francese*, Donzelli, Roma 2006, pp. 209-214 e poi trad. integralmente in Jacqueline Risset, *Georges Bataille*, a cura di Marina Galletti, Sara Volacchia, Artemide, Roma 2018., pp. 53-65.
- La Tavola rotonda*, in Christiane Marchello-Nizia (dir.), *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, Gallimard, Paris 1995, pp. 1591-1595.
- De Botticelli à Dante. Naissance de Béatrice*, in Dante Alighieri, *La Divine Comédie illustrée par Botticelli*, Diane de Selliers, Paris 1996, pp. 11-25.
- Traduire Dante, le lait des Muses*, in Dante Alighieri, *La Divine Comédie illustrée par Botticelli*, p. 463.
- Guillaume di Roma*, in Maria Ida Gaeta, Jean-Paul Avice (a cura di), *La biblioteca di Guillaume Apollinaire a Roma*, Galleria Francese di Piazza Navona, Roma 1996, pp. 22-23.
- I coautori della Certosa di Parma*, in Carlo Giulio Argan (a cura di), *Antonio Canova*, Istituto Veneto di Scienze, Venezia 1997, pp. 25-35.
- La forme musicale du miel*, in Peter Flaccus, *Catalogo*, Leo Montanari Editore, Ravenna 1997, s.p.
- Rhétorique, Scève: Poésie*, in Yves Bonnefoy (dir.), *Poésie et Rhétorique. La Conscience de soi de la poésie. Colloque de la Fondation Hugot du Collège de France*, Lachenal et Ritter, Paris 1997, pp. 69-79.
- Écrire est certes trouver une langue*, in *Les ambassades 1998. Le colloque de Tours*, Centre régional du livre, Vendôme 1998, pp. 26-27.

- Le Temps des modifications. Résurgences du mythe*, in Letizia Norci Cagiano, Valeria Pompejano (a cura di), *Roma nella letteratura francese del Novecento*, Aracne, Roma 1998, pp. 181-190.
- Les fils d'Ulysse*, in Richard Ambrosini, Piero Boitani (a cura di), *Ulisse: archeologia dell'uomo moderno*, Bulzoni, Roma 1998, pp. 187-200.
- Préface*, in Federico Fellini, Georges Simenon, *Carissimo Simenon, Mon cher Fellini*, Cahiers du cinéma, Paris 1998, pp. 5-15.
- Si je prenais les ailes de l'aurore*, in Lalla Romano, *Tout au bout de la mer*, Hachette littératures, Paris 1998, pp. 7-13.
- Il fuoco e l'altre stelle*, in Jean-Paul Marcheschi, *Dante. Riveder le stelle*, Musée Fesch, Ajaccio, 15 novembre 1999-28 février 2000, Ville d'Ajaccio, Ajaccio 1999, pp. 47-51.
- L'età del cinema. A proposito dell'esperienza surrealista*, in Fabrizio Deriu (a cura di), *Lo schermo e la scena*, Marsilio, Venezia 1999, pp. 151-157.
- L'illuminazione e la sacralità della letteratura*, in Alma Daddario, *Se scrivere potesse dire...*, Selene Edizioni, Milano 1999, pp. 88-105.
- L'universo di Dante nella pittura e nel cinema*, in *Arte, vita e rappresentazione cinematografica. Senso estetico, esigenze spirituali ed istanze culturali*, Atti del Convegno Ente dello Spettacolo editore, Roma 1999, pp. 45-52.
- La question de la poésie – Les enfants dans la maison*, in Francis Marmande (dir.), *Bataille-Leiris: l'intenable assentiment au monde*, Belin, Paris 1999, pp. 219-226.
- Le Dialogue circulaire: Bonnefoy traducteur de Yeats*, in Martine Broda (dir.), *La Traduction-poésie: à Antoine Berman*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 1999, pp. 161-172.
- Prefazione*, in Stefania Valli (a cura di), *La rivista «Botteghe Oscure» e Marguerite Caetani: gli autori italiani*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1999, pp. ix-xvi.
- Ce qui interrompt le langage*, in Adriano Marchetti (dir.), *Pascal Quignard: La mise au silence*, Champ Vallon, Paris 2000, pp. 101-108.
- I cimiteri e il progetto di Urbino*, in Alberto Arbasino, Achille Bonito Oliva et al., *Scritti critici per Arnaldo Pomodoro*, Lupetti, Milano 2000, pp. 145-148.
- J'avais décidé d'écrire la vie du Chat Pamina*, in Francis Marmande, Éric Marty (dir.), *Entretiens sur la biographie*, Séguier, Paris 2000, pp. 119-125.
- Lumière évanouissante, Georges Bataille e l'esperienza interiore*, in *La poetica della fede nel '900: letteratura e cattolicesimo nel secolo della morte di Dio*, Liberal Libri, Firenze 2000, pp. 73-80.
- D'un château de mots l'autre*, in Gianfranco Rubino (a cura di), *Tradurre Céline*, Università di Cassino, Cassino 2001, pp. 25-29.
- Dante en France, histoire d'une absence*, in Nino Borsellino, Bruno Germano (a cura di), *L'Italia letteraria e l'Europa*, Atti del Convegno di Aosta (20-23 ottobre 1997), Salerno Editrice, Roma 2001, pp. 59-71.
- Du bon usage de l'énigme: Starobinski et Saussure*, in Murielle Gagnebin, Christine Savinel (dir.), *Starobinski en mouvement*, Champ Vallon, Seyssel 2001, pp. 309-317.
- L'assoluto della letteratura*, in Roberto Gigliucci, Jacqueline Risset (a cura di), *La lirica rinascimentale*, Istituto poligrafico dello Stato, Roma 2001, pp. iii-xxviii.
- L'autotraduzione*, in Giovanna Calabrò (a cura di), *Teoria, Didattica e Prassi della Traduzione*, Liguori, Napoli 2001, pp. 149-158.
- L'Invention du Prince*, in Niccolò Machiavelli, *Le Prince*, Actes Sud, Arles 2001, pp. 7-25.
- La voce di Mélisande*, in Biancamaria Frabotta (a cura di), *Arcipelago Malinconia*, Donzelli, Roma 2001, pp. 159-168.

- Machiavel écrivain*, in *Autour de Machiavel. De la politique comme un des beaux-arts*, Amandiers, Nanterre 2001, pp. 45-50.
- Parole e arena. La tauromachia come modello del pensiero di Michel Leiris*, in Germana Orlandi Cerenza (a cura di), *Narrazione e rappresentazione del Novecento*, Marsilio, Venezia 2001, pp. 49-56.
- Tra Francia e Italia, un intenso e continuo dialogo*, in Edoardo Tiboni (a cura di) *La cultura italiana nel mondo*, Atti del Convegno internazionale (12-13 luglio 2001), Ediards, Pescara 2001, pp. 17-22.
- Che l'Europa protegga l'Italia*, in Beppe Sebaste, Stefania Scateni (a cura di), *Non siamo in vendita: voci contro il regime*, Arcana, Roma 2002, pp. 48-52.
- L'éloge populaire d'un poète populaire*, in Giovanni Boccaccio, *Vie de Dante Alighieri, poète florentin*, Léo Scheer, Marseille 2002, pp. 10-21.
- 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.
- Mallarmé et Valéry*, in Luigi De Nardis, *Paul Valéry: «Existence du symbolisme»*, Bulzoni, Roma 2002, pp. 13-23.
- Mallarmé, Amleto e il vento*, in Maria Del Sapio Garbero (a cura di), *La traduzione di Amleto nella cultura europea*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 33-42.
- Paris-Palerm: Tel-Quel, Gruppo 63*, in Paolo Carile, Laura Restuccia, Giovanni Saverio Santangelo (a cura di), *Palermo-Paris Parigi-Palerm: due capitali culturali fra il Settecento e il Duemila*, Palumbo, Palermo 2002, pp. 407-411.
- Passeggiate italiane*, in Yves Bonnefoy. *Premio internazionale di poesia Gabriele D'Annunzio 2002*, Ediards, Pescara 2002, pp. 13-15.
- Tra Sade e Les Annales, Manzoni in Francia*, in Novella Bellucci, Giulio Ferroni (a cura di), *Per Carlo Muscetta*, Bulzoni, Roma 2002, pp. 127-131.
- Sogno, letteratura, cinema*, in Ivelise Perniola (a cura di), *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 83-95.
- Un dialogo incompiuto*, in Jacqueline Risset (a cura di), *Bataille-Sartre, un dialogo incompiuto*, Artemide, Roma 2002, pp. 7-16.
- Bernard Simeone*, in Gérard Bobillier (dir.), *Pour Bernard Simeone: Au terme des mots*, ENS Éditions, Lyon 2003, pp. 41-48.
- “Colui che somniando vede”, il nucleo oscuro dell'esperienza*, in Jacqueline Risset, Arturo Mazzarella (a cura di), *Scene del sogno*, Artemide, Roma 2003.
- Dante e Ovidio, fratelli e rivali*, in Gabriella Carugno, Alessandro Colangelo (a cura di), *Ovidio nel terzo millennio*, Certamen Ovidianum Sulmonense, Sulmona 2003, pp. 49-56.
- Défense de la poésie*, in Michèle Finck, Daniel Lançon, Maryse Staiber (dir.), *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2003, pp. 139-144.
- Federico Fellini*, in *Enciclopedia del cinema*, vol. I, Treccani, Roma 2003.
- Jacqueline Risset*, in Giovanni Prosperi (a cura di), *Conversazioni d'autore, dialoghi fra scrittori e studenti di un liceo*, Pendragon, Bologna 2003, pp. 157-165.
- La fontaine du Palais Taverna*, in Daniela Lancioni, Paolo Vagheggi et al., *Incontri...*, dalla Collezione di Graziella Lonardi Buontempo, Accademia di Francia, Villa Medici, Roma 2003, pp. 38-43.
- La materia portata alla luce*, in Arnaldo Pomodoro, *Arnaldo Pomodoro nei giardini del Palais Royal di Parigi* Skira, Milano 2003, pp. 22-28.
- Le vere foglie della Sibilla*, in Bruno Toscano, *Olii e acquerelli*, Galleria civica d'arte moderna di Spoleto Editore, Spoleto 2003, p. 14.

- Ma Compagnie sur terre*, in Jean-Pierre Ferrini, *Dante et Beckett*, Hermann, Paris 2003, pp. xiii-xvii (ried. 2021).
- 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*, Lindau, Torino 2003, pp. 35-48.
- Pour une nouvelle Europe des Lumières*, in *Repenser la Culture*, Atti del Convegno (21-23 Settembre 2001, Ministero della Cultura), Atene 2003, pp. 144-148.
- Dante Sibilla. Eccesso e oblio: le foglie di Sibilla*, in Raffaele Aragona (a cura di), *Sillabe di Sibilla*, ESI, Napoli 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), Fondazione Federico Fellini, Rimini 2004, pp. 219-223.
- Nota*, in Valeria Pompejano (a cura di), *L'ospitalità e le rappresentazioni dell'altro nell'Europa moderna e contemporanea*, Artemide, Roma 2004, p. 17-18.
- Trystan et Yseut en Italie: la tavola ritonda*, in Hélène Ahrweiler (dir.), *Les mythes et les légendes que partagent les peuples de l'Europe*, ACRINET, Paris 2004, pp. 30-35.
- Dante e la nascita dell'Uomo del Rinascimento*, «Quaderni della Dante», Atti del LXXVI Congresso Internazionale (Siena 25-27 settembre 2003), Società Dante Alighieri, Roma 2005, pp. 17-27.
- L'Amour de la langue*, in Mireille Calle Gruber (dir.), *Assia Djebar: Nomade entre les murs. Pour une poétique transfrontalière*, Maisonneuve & Larose, Paris 2005, pp. 45-53.
- L'infanzia e il meraviglioso*, in Marcel Aymé, *Le storie del gatto sornione*, Donzelli, Roma 2005.
- La voce e l'enigma*, in Andrea Aveto, Federica Merlanti (a cura di), *Francesco Biamonti: le parole, il silenzio*, Il melangolo, Genova 2005, pp. 177-182.
- Loci ovidiane in Du Bellay*, in Gabriella Carugno, Alessandro Colangelo (a cura di), *Ovidio e Roma*, Certamen Ovidianum Sulmonense, Sulmona 2005, pp. 77-83.
- Passa la nave mia colma d'oblio*, in Yves Bonnefoy (dir.), *Poésie, mémoire et oubli*, Nino Aragno Editore, Torino 2005, p. 151-163.
- Da lungo studio e grande amore*, in Ermes Dorigo (dir.), *Georges Vríz: la Divine Comédie de Dante: 100 illustrations en papier, bois, pastel*, Palazzo Frisacco, Tolmezzo 2006, pp.8-9.
- Dante linguista: la pantera profumata*, in Paolo Peluffo, Luca Serianni (a cura di), *Il mondo italiano*, Società Dante Alighieri, Roma 2006, pp. 15-17.
- «*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, Nino Aragno Editore, Torino 2006, pp. 7-28.
- Esperienze del doppio*, in Raffaele Aragona (a cura di), *Il Doppio*, ESI, Napoli 2006, pp. 219-224.
- L'Artiste s'amuse*, in Christiane Dotal, Alexandre Dratwicki (dir.), *L'Artiste et sa muse*, Atti del Convegno multidisciplinare storia dell'arte (Roma, Villa Medici, 2-4 marzo 2005), Somogy, Paris 2006, pp. 281-287.
- Les Cinq couleurs du noir*, in Dominique Païni (dir.), *Le Noir est une couleur: hommage vivant à Aimé Maeght*, Fondation Maeght, Saint Paul 2006, pp. 95-96.
- Métamorphoses*, in Luigi Serafini, *Codex Seraphinainus*, Rizzoli, Milano 2006, pp. 50-51.
- Prefazione*, a Eugène Durif, *Incroci, derive*, Sossella, Roma 2006, pp. 5-7.
- Indovarsi a Montefolle*, in Achille Bonito Oliva (dir.), *Patella ressemble à Patella*, Marra, Napoli 2007, pp. 29-40.
- Un'Internazionale di spiriti liberi. Marguerite Caetani e gli scrittori francesi di «Botteghe Oscure»*, in Laura Santone, Paolo Tamassia (a cura di), *La rivista «Botteghe Oscure» e*

- Marguerite Caetani: la corrispondenza con gli autori stranieri*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2007, pp. xi-xxix.
- Postfazione, in Alice Ceresa, *Piccolo dizionario dell'ineguaglianza femminile*, Nottetempo, Roma 2007, pp. 113-122.
- Da *Botticelli a Dante. Nascita di Beatrice*, in Dante Alighieri, *La Divina Commedia di Dante illustrata da Sandro Botticelli*, Le Lettere, Firenze 2008.
- L'ombelico del sogno, il metodo di Federico Fellini*, in Tullio Kezich, Vincenzo Mollica, Vittorio Boraini (a cura di), *Fellini Oniricon, il libro dei miei sogni*, Convegno internazionale di Rimini (Teatro degli Atti, 9-10 novembre 2007), Rizzoli, Milano 2008, pp. 231-242.
- Per una poetica della leggerezza*, in Raffaele Aragona (a cura di), *Italo Calvino, Percorsi potenziali*, Manni, San Cesario 2008, pp. 177-184.
- Pour Octavio Paz*, Mercure de France/Maison de l'Amérique Latine, Paris 2008, s.p.
- Prefazione, in Marina Galletti, *La comunità "impossibile" di George Bataille. Da «Masses» ai «difensori del male»*, Kaplan, Torino 2008.
- Come un bagliore*, in Sebastiano Grasso, *Tu, in agguato sotto le palpebre*, ES, Milano 2009, pp. 129-134.
- La voce di Joyce*, in Laura Santone (a cura di), *Egger, Dujardin, Joyce. Microscopia della voce nel monologo interiore*, Bulzoni, Roma 2009, pp. 19-22.
- Outrepasser l'humain par les mots*, in Fondation Ostad Elahi-Éthique et solidarité humaine (dir.), *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, L'Harmattan, Paris 2009, pp. 147-158.
- Peter Flaccus, naissance du cercle*, in Gilles Gally, *Peter Flaccus*, L'Agart, Amilly 2009, s.p.
- 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*, Alinea, Firenze 2009, pp. 141-150.
- A che cosa serve la letteratura*, in Duilio Carocci, Marina Guglielmi (a cura di), *Idee di letteratura*, Armando Editore, Roma 2010, p. 262.
- Autonomie du poétique*, in Odile Bombarde, Jean-Paul Avicé (dir.), *Yves Bonnefoy*, Éditions de l'Herne, Paris 2010, pp. 274-278.
- Bestia e immortale. Tra Omero, Dante, Kafka*, in Raffaele Aragona (a cura di), *Illusione e seduzione*, ESI, Napoli 2010, pp. 129-135.
- 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 Barbara Fittipaldi (a cura di), *In occasione del decennale della scomparsa di Alice Ceresa: 2001-2011, (Se tu sapessi/ Alice Ceresa)*, Jano Grafica, Rignano Flaminio 2010.
- Histoire d'une traduction*, in Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, Flammarion, Paris 2010, pp. xxxiii-xli.
- 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*, Kaplan, Torino 2010, pp. 41-55.
- Il numero 4*, in Franca Franchi, Marina Galletti (a cura di), «Documents» una rivista eterodossa, Bruno Mondadori, Milano-Torino 2010, pp. 121-137.
- Jacqueline Risset, in John Cameroun Stout (dir.), *L'Énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes françaises*, Rodopi, Amsterdam-New York 2010, pp. 259-274.
- L'Italie d'Yves Bonnefoy, in tre nuit et nombre*, in Yves Bonnefoy, *Poésie et photographie, Lezioni Sapegno 2009*, Aragono, Torino 2010, pp. 43-54.

- Le Voyage prodigieux*, in Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, Flammarion, Paris 2010, pp. i-xxxii.
- Leopardi «poète universel», in *L'eredità di Francesco de Sanctis*, Fondazione de Sanctis, Roma 2010, pp. 11-20.
- Ouverture, in Laura Santone (a cura di), *Linguaggi della voce*, Biblink, Roma 2010, pp. 7-8.
- Per Giorgio Melchiori, in Franca Ruggieri (a cura di), «Memorial I would have». Per Giorgio Melchiori un anno dopo, Edizioni Q, Roma 2010, pp. 57-100.
- Presentazione, in James Joyce, *Anna Livia Plurabelle*, Ogni uomo è tutti gli uomini Edizioni, Roma 2010.
- Registres linguistiques et prosodiques dans la traduction poétique*, in Marco Modenesi, Marisa Verna, Gian Luigi 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), EDUCatt, Milano 2010, pp. 195-202.
- Democrazia e «servitude volontaire»*, in *Alla ricerca di un progetto politico perduto*, Atti del 64° Convegno nazionale A.N.D.E., Quattrosoli, Palermo 2011, pp. 57-67.
- Images brisées de formes parfaites*, in Arnaldo Pomodoro, *Catalogo della mostra alla Galleria Tornabuoni*, Forma Edizioni, Poggibonsi 2011, pp. 30-37.
- Nota introduttiva, in Ead., *Il tempo dell'istante. Poesie scelte 1985-2010*, Einaudi, Torino 2011, pp. v-vi.
- Ovidio, *l'Europa, la Francia*, in Gabriella Carugno, Alessandro Colangelo (a cura di), *Racconti d'amore amore di racconti*, Certamen Ovidianum Sulmonense, Sulmona 2011, pp. 47-56.
- '*Sur le chemin de la modernité*'. *I classici francesi nella contemporaneità*, in Enrico Malato (a cura di), *Come parlano i classici: presenza e influenza dei classici nella modernità*, Atti del Convegno Internazionale di Napoli (26-29 ottobre 2009), Salerno Editrice, Roma 2011, pp. 237-242.
- Tu Francia, diventa mondo*, in Victor Hugo, *Parigi*, Editori Riuniti, Roma 2011, pp. ix-xvii.
- Ai miei amici /À mes amis*, in Marina Galletti, Francesco Laurenti, Laura Santone, et al., *I pensieri dell'istante*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2012, pp. 597-598.
- Dalle lettere agli smalti*, in Gabriella Carugno, Alessandro Colangelo (a cura di), *Heroides ed eroi. Tra finzione e realismo*, Certamen ovidianum sulmonense, Sulmona 2012, pp. 71-78.
- Sotto le cupole dell'inconscio*, in Cristiana Fanelli, Janja Jerkov, Denise Sainte Fare Garnot (a cura di), *Le mie sere con Lacan*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2012, pp. 345-348.
- Tout l'air de la mer!*, in *Maratona Debussy*, Giunti, Prato 2012, pp. 10-15.
- Cinema e sogno*, in Anna Maria Scaiola (a cura di), *Un'idea di Francia, scritti per Gianfranco Rubino*, Vecchiarelli, Manziana 2013, pp. 265-273.
- Coup de foudre*, in Annie Oliver (a cura di), *Écritures autobiographiques au féminin*, Aracne, Roma 2013, pp. 137-143.
- Dialogue avec le paysage*, in Michèle Fink, Patrick Werly (dir.), *Yves Bonnefoy, poésie et dialogue*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2013, pp. 265-273.
- Filippo Bettini. *Una cultura di resistenza*, in Milena Funari (a cura di), *Filippo Bettini. La militanza intellettuale, il lavoro critico. Atti della giornata dedicata a Filippo Bettini, martedì 22 ottobre 2012*, Associazione Culturale Allegorein, Roma 2013, pp. 51-52.
- La chanson de la Sirène ou l'extrême de la littérature*, in Gilles Ernst, Jean-François Louette (dir.), *Georges Bataille, cinquante ans après*, Cécile Defaut, Nantes 2013, pp. 11-20.
- '*Nous sommes tous des Télémaque*'. *Sur le mythe d'Ulysse dans la tradition française*, in Elisabeth Schulze-Busacker, Vittorio Fortunati (dir.), *Par les siècles et par les genres. Mélanges en l'honneur de Giorgetto Giorgi*, Classiques Garnier, Paris 2014, pp. 603-616.

- Préface*, in Dante Alighieri, *Rimes*, Flammarion, Paris 2014, pp. 7-30.
- Traduire les Rimes*, in Dante Alighieri, *Rimes*, Flammarion, Paris 2014, pp. 31-35.
- Tutte le rive del mediterraneo*, in Paolo Carile, Marc Cheymol, Jean Musitelli (a cura di), *Dall'Italia e dalla Francia / D'Italie et de France*, Aracne, Roma 2014, pp. 83-89.
- Une saison au paradis. Dante au pays de Réden*, in Isabelle Barbéris, Gérard Tessier (dir.), *Colloque international Philippe Beck, un chant objectif aujourd'hui*, Corti, Paris 2014, pp. 522-529.
- Dante e l'invenzione del Purgatorio*, in Jorge Wiese Rebagliati (a cargo de), *Purgatorios, purgatori*, Universidad del Pacífico, Lima 2015, pp. 15-23.
- Hiéroglyphes palimpsestes: les rêves de Proust*, in Patricia Oster, Karlheinz Stierle, *Palimpsestes poétiques: effacement et superposition*, Honoré Champion, Paris 2015, pp. 313-343.
- Genetiana*, scritti e manoscritti riuniti e presentati da Marina Galletti, in Marina Galletti, Ilaria Rigano, Francesca Cera (a cura di), *Jean Genet, La scrittura della rivolta*, Editoria e Spettacolo, Spoleto 2016, pp. 297-301.
- L'atomo del tempo*, in Marina Galletti (a cura di), *Jacqueline Risset "Une certaine joie". Percorsi di scrittura dal Trecento al Novecento*, con la collaborazione di Francesca Cera, Marta Felici, Sara Svolacchia, Roma TrE-Press, Roma 2017 (ried. 2021), pp. 27-28.
- La doppia natura del bello in Baudelaire e in Ovidio*, in Umberto Todini, Andrea Cortellesa, Bruno Toscano (a cura di), *Avanguardia a più voci*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2020, pp. 228-232.
- Le dernier avatar: Ulysse chez Luciano Berio*, in Umberto Todini, Andrea Cortellesa, Bruno Toscano (a cura di), *Avanguardia a più voci*, pp. 222-225.

Articoli in rivista

- Les tapisseries des Valois*, «L'Information d'histoire de l'art», 6, 1961, pp. 17-20.
- Gramsci et les intellectuels*, «La Quinzaine littéraire», 29, 1967, pp. 24-25.
- De temps en temps les lois se croisent avec leurs applications*, «Promesse», 25-26, 1969, pp. 105-110.
- Lettura di Gramsci*, «Critica marxista», 7, 6, 1969, pp. 130-158.
- Poesia e testualità*, «L'approdo Letterario», 47, 1969, pp. 97-98, poi in *L'invenzione e il modello*, Bulzoni, Roma 1972, pp. 220-223.
- Scrittura e ideologia*, «Quindici», 19, 1969, pp. 15-16.
- Carlo Emilio Gadda ou la philosophie à l'envers*, «Critique», 282, 1970, pp. 944-952.
- La chiusura del cerchio*, «Rinascita», 23, 1970, pp. 220-222, poi in *L'invenzione e il modello*, Bulzoni, Roma 1972, pp. 200-203.
- Lecture de Gramsci*, «Tel Quel», 42, 1970, pp. 46-75.
- Scrittura e scienza*, «Rinascita», 24, 1970, p. 21.
- Sul lavoro di Tel Quel e il 'feticismo del testo'*, «Periodo Ipotetico», 1, 1970, pp. 35-36, poi in *L'invenzione e il modello*, Bulzoni, Roma 1972, pp. 217-219.
- I fantasmi di Macchia*, «Rinascita», 31, 1971, p. 37.
- Proust e la cultura francese oggi*, in *Marcel Proust, oggi, a cent'anni dalla nascita*, «L'approdo Letterario», 54, 1971, pp. 115-116, poi in *L'invenzione e il modello*, Bulzoni, Roma 1972, pp. 190-192.
- Théorie et fascination*, «Paragone», 260, 1971, pp. 30-52, poi in *L'invenzione e il modello*, pp. 77-101.
- Un Scève Complet*, «La Quinzaine littéraire», 124, 1971, pp. 14-15.
- La dialectique code-message*, «La Quinzaine littéraire», 146, 1972, pp. 32-33.
- Joyce traduit par Joyce*, «Tel Quel», 55, 1973, pp. 47-62.

- La Poétique mise en questions*, «Critique», n.s. *Roman Jakobson*, 322, 1974, pp. 223-234.
- Sovraesistenze*, «Studi novecenteschi», 4, 1974, pp. 329-331.
- Veglia*, «Il piccolo Hans, rivista di analisi materialistica», 2, 1974, pp. 146-147.
- Progetto di descrizione del rapporto letteratura-filosofia in Gadda*, «Quaderni di critica», n.s. *L'alternativa letteraria del '900*, 68, 1975, pp. 89-97.
- Che cos'è la parola?*, «Ancora», 1, 1976, s.p.
- André Breton: un surrealismo socialista?*, «Quaderni storici», 34, 1, 1977, pp. 124-134.
- Il pensiero del piacere*, «Fiction», 1, 1977, pp. 93-102.
- Introduction a Andrea Zanzotto, Poèmes*, «Liberté», 110, 1977, pp. 7-15.
- L'altro albero*, «Quadrangolo», 10-11, 1977-1979, pp. 94-100.
- Una lettera inedita di Joyce*, «Strumenti critici», 34, 1977, pp. 427-431.
- Artaud e Bali*, «Conoscenza religiosa», 2, 1978, pp. 9-17.
- Film: immagine e fantasma*, «Filmcritica», 287, 1978, p. 288.
- I discepoli di Breton: paradossi di un'avanguardia inattuale*, «Quaderni portoghesi», primavera 1978, pp. 81-88.
- La traduction commence. Traduttore traditore. Entretien avec Jacqueline Risset*, «Les femmes en mouvement», 4, 1978, p. 79.
- Le Camion*, «Filmcritica», 288, 1978, pp. 317-318.
- Davanti a un pubblico che poteva scoppiare*, «Rinascita», 26, 1979, p. 31.
- Insegnare la letteratura*, «Rinascita», 7, 1979, pp. 24-25.
- "L'absente de tous bouquets" o Mallarmé negli Écrits*, «La rivista», 8, 1979, pp. 43-52.
- La fiction apparaîtra, et se dissoudra, vite*, «Fiction», 3-4, 1979, pp. 128-130.
- La moda di Mallarmé*, «Rinascita», 40, 1979, p. 19.
- Pensiero nascente*, «Il Dramma», 5, 1979, pp. 13-15.
- L'Infigurable*, «Bestiario», 1, 1980, pp. 23-27.
- L'infigurable*, «Bestiario», 1, 1980, pp. 45-46.
- Musique amnésique*, «L'Ennemi», 1, 1980, pp. 87-90.
- Tel Quel venti anni dopo*, «Pace e Guerra», 3, 1980, s.p.
- Il y a du jeu*, «Térature», 3-4, 1981, pp. 45-47.
- La disharmonie établie*, «L'Ennemi», 2, 1981, pp. 11-15.
- La letteratura interrotta*, «Il Faraone», 1, 1981, pp. 24-29.
- Projet de description du rapport littérature-philosophie chez Gadda*, «L'Ennemi», 2, 1981, pp. 56-60.
- Quell'inconscient di Satie*, «Dramma», 57, 4, 1981, p. 66.
- Effacer traduire > Poésie*, «TXT», 4, 1982, pp. 46-57.
- Jeu*, «poésie», Dante, «TXT», 14, 1982, pp. 55-57.
- La guerre*, «L'Ennemi», 3, 1982, pp. 252-254.
- Ritrovare Proust*, «Rinascita», 44, 1982, pp. 42-43.
- A proposito di Dan, Den, Pir, Duch*, «AEIUO», 8-9, 1983, pp. 86-92.
- Guy Scarpetta, le dernier voyage possible*, «Art Press International», 73, 1983, pp. 14-15.
- Il rischio della scrittura*, intervista di Filippo Bettini, «Rinascita», 42, 1983, pp. 22-23.
- L'Expérience mystique dans les Cahiers de Paul Valéry*, «Micromégas», 2-3, 1983, pp. 265-273.
- La gaia indifferenza delle fanciulle in fiore*, «Rinascita», 29, 1983, pp. 22-23.
- Lettre de Rome*, «Vogue», 637, 1983, pp. 46-51.
- Proust nostro contemporaneo*, «Mondoperaio», 1-2, 1983, pp. 79-92.
- Tra epopea del Tempo e album di famiglia*, «Rinascita», 7, 1983, p. 28.
- Vitesse de la Comédie*, «L'Infini», 2, 1983, pp. 3-5.
- À cheval sur la rampe*, «L'écrit du temps», 7, 1984, pp. 125-127.
- Edoardo Sanguineti: ce lapsus qui nous habite*, «Critique», 447, 1984, pp. 617-627.

- Joyce translates Joyce*, «Comparative Criticism», 6, 1984, pp. 3-22.
L'ascolto silenzioso delle regioni dell'essere, «Rinascita», 43, 1984, p. 18.
Una teoresi malinconica, «Rinascita», 27, 1984, p. 17.
Ciò che non si trova da nessuna parte, «Alfabeta», 69, 1985, pp. xvi-xvii
Il mercato comune delle idee, «Panorama», 1004, 1985, p. 113.
La via reale verso l'inconscio, «Rinascita», 3, 1985, p. 44.
Memorie d'amore, «L'Indice dei libri del mese», 3, 1985, p. 15.
Un Dante non dantesco, «Panorama», 1, 1985, p. 83.
A.Z., «Vocativo», 1, 1986, pp. 107-110.
 "Bataille" à Rome, «Trans», 1, 1986, pp. 54-55.
Bataille l'inattuale, «MondOperaio», 3, 1986, pp. 126-127.
Due uomini in mare, «Rinascita», 1, 1986, p. 24.
L'avventura di Simone, «Rinascita», 16, 1986, p. 40.
Mamma Emma, «L'Espresso», 42, 1986, pp. 171-172.
Musica amnesica, «Alfabeta», 84, 6, *Colloquio francese italiano: io parlo di un certo mio libro*, 1986, pp. iii-iv.
Quelle verità sconosciute, «Il Segnalibro», 5, 1986, p. i.
Bataille. Italie: le révélateur des impasses nationales, «Magazine littéraire», 243, 1987, pp. 56-57.
Brutte e infedeli, «Il Segnalibro», 3, 1987, p. 1.
F. Fellini: sur la télévision, «Le Messenger européen», 1, 1987, s.p.
Graillons, «Lignes», 1, 1987, pp. 165-169.
Un'azione minimale, «Fimcritica», 380, 1987, pp. 680-681.
Forme della fiction: letteratura, cinema, pittura, «Fondamenti», 10, 1988, pp. 215-228.
Joyce and 'La Moglie del Sordo', «Joyce Studies in Italy», 2, 1988, pp. 213-221.
L'incesto del secolo, letteratura e psicanalisi, «L'Espresso», 46, 1988, pp. 104-111.
La colpa al cuore, «L'Espresso», 50, 1988, pp. 136-137.
Lecture senza maestri, «MondOperaio», 2, 1988, pp. 130-131.
L'equilibrio del dubbio, «Prospettive settanta», 3-4, 1989, pp. 465-467.
La cité des femmes, «Lignes», 8, 1989, pp. 153-156.
Blum et Bloom, «L'Autre Journal», 1, 1990, pp. 33-36.
Dante Alighieri "divin poeta" anche in Francia, intervista di Paolo Mattei, «Avanti!», 272, 1990, p. 6.
Descente aux Enfers avec quelques lueurs de paradis. Entretien avec Fellini, «L'Autre Journal», 1, 1990, pp. 235-247.
Trois images de 1989, «Lignes», 9, 1990, pp. 83-88.
Andrea Zanzotto, la poesia dei tempi moderni, «Acquario», 9, 1991, pp. 20-22.
La guerre vue d'une ville dite éternelle, «Lignes», 13, 1991, pp. 103-110.
Lautréamont lecteur de Dante, «Cahiers de psychologie de l'art et de la culture», 17, 1991, pp. 113-123.
'Le jour accusant de la pensée lente', «Lignes», 14, 1991, pp. 73-82.
L'Envers du tapis, «Lignes», 16, 1992, pp. 33-39.
La luz "évanouissante" de Georges Bataille, «Arc Voltaic», 19, 1992, p. 11.
Un cosmonauta di nome Dante, «L'Alighieri», 33, 1, 1992, pp. 68-69.
Uomini del disonore, «Lignes», 17, 1992, pp. 137-142.
Vésuve de la vie sociale, «Lignes», 15, 1992, pp. 87-93.
Amour qui ne se dit pas ne s'exerce pas, «Revue des Deux Mondes», 11, 1993, p. 129.
Dante e l'esperienza del limite, intervista di Davide Bracaglia, «Poesia», 65, 1993, pp. 29-36.

- Dante, l'exemple majeur*, entretien avec Catherine Strasser, «Interlope la curieuse», 7-8, 1993, pp. 87-98.
- L'Enchanteur*, «Les Temps Modernes», 569, 1993, pp. 1-4.
- Le montreur de marionnettes*, «Cahiers du cinéma», 474, 1993, pp. 68-70.
- États de l'Italie. Notes sur un changement de paysage*, «Lignes», 22, 1994, pp. 13-21.
- Fellini politique*, «Cahiers du cinéma», 479-480, 1994, p. 68.
- Italie, les institutions en péril? Le populisme des riches*, «Le Monde des Débats», 21, 1994, pp. 32-33.
- Joyce et la poésie italienne contemporaine*, «La revue des Lettres Modernes», 1173-1182, 3, 1994, pp. 155-160.
- Notes sur un changement de paysage II*, «Lignes», 22, 1994, pp. 13-17.
- Le populisme des riches*, «Lignes», 23, 1994, p. 81-90.
- Peut-on traduire les géants?*, «Mezzavoce», 1, 1994, pp. 58-61 (poi ripubblicato in traduzione italiana in Francesco Laurenti (a cura di), *Tradurre l'Europa. Jacqueline Risset da Tel Quel ai Novissimi a Dante a Machiavelli*, Artemide, Roma 2017, pp. 15-21).
- Tra Zola, Maupassant e Marivaux*, «Cinema sessanta», 219-220, 1994, pp. 55-57.
- États de l'Italie. Notes sur un changement de paysage III*, «Lignes», 24, 1995, pp. 183-190.
- Francia anni '70: Gramsci e la critica letteraria*, «Il Cannocchiale. Rivista di studi filosofici» 3, 1995, pp. 117-26.
- La poesia come restauro*, «La bottega del restauro», 1, 1995, p. 6.
- Le bureau de Tel Quel*, «L'Infini», 49-50, 1995, pp. 191-194.
- Il ritmo di Dante*, intervista di Patrizia Licata, «La scrittura», 3, 1996, pp. 16-19.
- Jusqu'au bout des choses*, «Textuel», 30, 1996, pp. 9-11.
- Lecture de Gramsci aujourd'hui*, «La Revue Commune», 3, 1996, pp. 49-56.
- Notes sur un changement de paysage IV*, «Lignes», 27, 1996, pp. 21-25.
- Proust, Dante et Pétrole*, «Cahiers de la Villa Gillet», 5, 1996, pp. 151-157.
- Tra l'immagine e la parola: Le Camion*, «Filmcritica», 464, 1996, pp. 160-163.
- Appel pour Adriano Sofri, Giorgio Pietrostefani et Olivio Bompresi*, «Lignes», 31, 1997, pp. 236-238.
- Entretien en prison avec Adriano Sofri*, «Les Temps Modernes», 596, 1997, pp. 193-209.
- Stendhal, dalla bell'aria cattiva delle paludi all'odore di "sterco di benzina": colloquio immaginario*, «Capitolium millennio», 2, 1997, pp. 84-85.
- Come un negro di Dakar*, «Il Verri», n.s. Emilio Villa, 1998, pp. 66-72.
- Ludovica Ripa di Meana e la vitalità del romanzo in versi*, «Diario della settimana», 31, 1998, pp. 68-69.
- Triste fin de siècle*, «Lignes», 35, 1998, pp. 28-32.
- Une souveraine imprudence. Marguerite Duras*, «La Nouvelle Revue Française», 542, 1998, pp. 34-41.
- È moderno anche come politico*, «Panorama», 37, 1999, p. 125.
- Esistenza della poesia: da Gide a noi*, «Critica del testo», 2, 1, 1999, pp. 311-322.
- L'Ivresse de vivre*, «Ulysse», 1, 1999, pp. 21-24.
- Proust, symbole et mesure de la pensée du siècle*, «Chroniques de la BNF», 6, 1999, p. 5.
- Grande capitale et petite ville*, «Capitolium», 13, 2000, pp. 16-18.
- Le chat Pamino*, «Forum», 2, 2000, s.p.
- Un dialogue inaccompli*, «Lignes», 1, 2000, pp. 47-59.
- Faire saisir les mots comme des gestes*, «Magazine Littéraire», 397, 2001, p. 41.
- Fellini e la letteratura*, «Fellini Amarcord: rivista di studi felliniani», 3-4, 2001, pp. 117-124.
- Que l'Europe protège l'Italie!*, «Lignes», 6, 2001, pp. 319-325.

Sont-ils bons, sont-ils méchants? Dante et Machiavel dans l'imagerie française, «Eutropia.

Rivista franco-italiana», 1, 2001, pp. 33-36.

8'45, «France Culture», 1, 2003, p. 16.

AZ. *L'instance de la lettre dans la poésie*, «Hiems», 9-10, 2003, pp. 101-109.

Eo Romam, L'oracle de la lecture, «Europe», 890-891, 2003, pp. 112-119.

La découverte de Gadda en France, «Le Trait», 10, 2003, pp. 10-15.

La poésie de Gadda, «Le Trait», 10, 2003, pp. 15-23.

Préface, anti-préface, préface/poème: Dante, «Textuel», 46, 2003, pp. 129-132.

Gesto filosofico, «Filmcritica», 548, 2004, pp. 399-401.

[*Réponses critiques*], «Po&sie», n.s. *Italie 1975-2004. 30 ans de poésie italienne*, 109, 2004, p. 469-472.

La Vraie religion c'est la romaine, «Quaderni lacaniani», 3, 2005, pp. 27-31.

Lo sguardo segreto, «Cineteca», n.s. *Laura Betti*, 2005, pp. 22-24.

Sulla nozione di laicità. A proposito della "legge sul foulard", «Parolechiave», 33, 2005, pp. 167-170.

E monsieur Belli andò a Milano, «Rivista del Centro Studi Giuseppe Gioacchino Belli», 4, 3, 2006, pp. 81-85.

Pour dire la Villa, «Journal de l'Académie de France à Rome», 2, 2006, p. 3.

Ricordo di Laura Betti, «Prove di drammaturgia», 1, 2006, pp. 9-11.

La Poésie en question, «Bulletin des amis d'André Gide», 153, 2007, pp. 83-90.

Petits fragments de paradis, «Critique», n.s. *Pascal Quignard*, 721-722, 2007, pp. 443-452.

Ce que c'est qu'un endroit de la terre, «Le Genre humain», n.s. *La conscience de soi de la poésie*, sous la direction d'Yves Bonnefoy, 47, 2008, pp. 33-44.

Il a inventé une langue, intervista di Patrick Boucheron, «L'Histoire», 322, 2008, pp. 60-63.

L'élégance d'un danseur à l'Hôtel des Palmes, «Po&sie», 131-132, 2010, pp. 10-11.

La faccia nera dell'Italia, «Internazionale», 837, 2010, pp. 22-23.

La pantera profumata, «La Célibataire: Revue de psychanalyse», n.s. *Dante Alighieri: les effets inattendus de l'amour de la Langue*, 21, 2010, pp. 113-118.

Vivre avec l'inconnu devant soi, «Filologia antica e moderna», 20, 37, 2010, pp. 169-176.

Alfredo Giuliani e l'essenza della poesia moderna, «Il Caffè letterario», 59-60, 2011, pp. 38-42.

Dante humaniste, «Revue des Deux Mondes», n.s. *La nouvelle question humaniste*, septembre 2011, pp. 122-128.

Flaiano e Proust. Il progetto geniale di un film sulla Recherche, «Oggi e domani», 3, 2011, pp. 11-13.

L'Enjeu musaique. Sur le traduire, «Revue de la Bibliothèque Nationale de France», 38, 2, 2011, pp. 5-9.

Preistoria di una traduzione. La Divine Comédie française di Jacqueline Risset, intervista di Francesco Laurenti, «L'Alighieri», 52, 37, 2011, p. 161-168.

"Se prendessi le ali dell'aurora", «Il Giannone», 18, 2011, pp. 344-347.

Au départ..., «Lignes», 37, 2012, pp. 150-151.

<Jusqu'au bout des choses>, «Revue des Deux Mondes», n.s. *Dans l'oeil de Georges Bataille*, mai 2012, pp. 101-107.

Les noms dans le texte, «Faire part», 30-31, 2012, p. 47-52.

Documents d'une écriture infinie. Les carnets, les esquisses, «Europe», 1012-1013, 2013, pp. 37-50.

La grammaire envahie par la lune. Sur les 'erreurs' proustiennes, 603-604, *D'après Proust*, «La Nouvelle Revue Française», 2013, pp. 73-82.

Les instants les éclairs, «L'Infini», 124, 2013, pp. 47-63.

- Non c'è mai l'ultima parola a proposito di Proust*, «Studi Urbinati, B Scienze umane e sociali», 82, 2013, pp. 99-103.
- Vernant conteur d'Ulysse*, «Le genre humain», 53, 2013, pp. 59-64.
- La magie de l'instant*, «Madame Figaro», 22 agosto 2014.
- Machiavel et Dante*, «Revue des Deux Mondes», n.s. *Machiavel ou Poutine*, juin 2014, pp. 100-105.

Articoli in quotidiani

- Erotismo sovversivo*, «Paese Sera», 26 febbraio 1971, poi con il titolo *La letteratura proibita*, in *L'invenzione e il modello*, Bulzoni, Roma 1972, pp. 193-196.
- Una vera critica non è ancora nata*, «Paese Sera», 16 luglio 1971.
- Pensiero puro: un mito svanito*, «Paese Sera Libri», 5 novembre 1971, poi in *L'invenzione e il modello* con il titolo di *Monsieur Teste e L'Acéphale*, Bulzoni, Roma 1972, pp. 193-196.
- Critica dell'Occhio. Bataille irritante e sfuggente*, «Paese Sera Libri», 30 giugno 1972.
- Psicoanalisi di Racine*, «Paese Sera», 2 novembre 1973.
- La nascita del senso*, «Paese Sera», 28 marzo 1975.
- La Kristeva in Cina: nonostante quel Confucio maschilista...*, «Il Messaggero», 15 agosto 1975.
- 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.
- 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.
- 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.
- Critico dunque canto*, «Il Messaggero», 25 febbraio 1977.
- 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.
- Quel compagno ha il mal francese*, «Il Messaggero», 22 settembre 1977.
- Scrivere gli scrittori*, «Il Messaggero», 18 ottobre 1977.
- 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.
- Una luce sul delirio*, «Il Messaggero», 27 giugno 1978.
- Ridere del pensiero*, «Il Messaggero», 15 luglio 1978.
- Facciamolo in quattro*, «Il Messaggero», 24 luglio 1978.
- Lo sconosciuto: fuori e dentro la follia*, «Il Messaggero», 25 settembre 1978.
- Scopri un altro Medio Evo: la lezione di Étienne Gilson*, «Il Messaggero», 28 settembre 1978.
- Allegro con sadismo*, «Il Messaggero», 13 dicembre 1978.
- Quell'estasi crudele: l'incontro di Antonin Artaud col teatro balinese*, «Il Messaggero», 23 gennaio 1979.

- Tutte le rose sono o gialle o rosse*, «Avanti!», 10 maggio 1979.
Tutte le briciole di un'infanzia, «Il Messaggero», 22 novembre 1979.
Fra la vita e l'opera, «Il Messaggero», 15 dicembre 1979.
Le doglie della successione, «Il Messaggero», 10 gennaio 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.
Il genio e la Bestia, «Il Messaggero», 7 maggio 1980.
Nel segno della curiosità, «Il Messaggero», 2 novembre 1980.
Fu un maestro della contaminazione: Apollinaire nostro contemporaneo, «Il Messaggero», 27 dicembre 1980.
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.
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.
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.
Va bene l'elogio purché violento, «Il Messaggero», 13 dicembre 1982.
Sullo sfondo del nulla la dolcezza dell'amicizia: il mondo dei salotti francesi del '700, «Il Messaggero», 21 gennaio 1983.
Quella nebbia di felicità, «Il Messaggero», 23 gennaio 1983.
Che fatica tradurre Dante!, intervista di Elisabetta Mondello, «Paese Sera», 29 aprile 1983.
Le ferite sono preziose, «Il Messaggero», 19 giugno 1983.
Se la poesia si nutre di stelle, «Il Messaggero», 14 ottobre 1983.
Tutto dice io, «Il Messaggero», 14 ottobre 1983.
Un'ipotesi: manca il romanzo. I Saggi italiani di Giovanni Macchia, «Il Messaggero», 27 ottobre 1983.
Non era un vile ma un eroe, «Il Messaggero», 10 gennaio 1984.
Ce ne fossero di maniaci così spiritosi!, intervista di Luigi Vaccari, «Il Messaggero», 11 aprile 1984.
E dopo l'odore terribile, il risveglio!, «Il Messaggero», 11 aprile 1984.
L'azzurro sguardo sul reale, «Il Messaggero», 4 giugno 1984.
Leggi Dante e non sarai più come prima, intervista di Antonio Socci, «Il Sabato», 8 giugno 1984.
La chiave non serve. A proposito di Dante e Marx, «Il Messaggero», 25 giugno 1984.
Quel patto segreto del desiderio: l'antologia della poesia dell'antica Provenza curata da Giuseppe Sansone, «Il Messaggero», 18 dicembre 1984.
Consoliamoci con la zuppa calda, «Il Messaggero», 19 febbraio 1985.
Zola? Chi era costui?, «Il Messaggero», 25 febbraio 1985.
Le astuzie della memoria, «Il Messaggero», 23 giugno 1985.
In memoria di Italo Calvino, «Reporter», 28-29 settembre 1985.
Caproni e Luzi en voyage dantesque, «Libération», 22 janvier 1986.
Ho capito Dante passando per Sade, intervista di Laura Xella, «L'Unità», 26 febbraio 1986.
Energia energia, «Il Messaggero», 13 marzo 1986.
Sovranità derisoria, «Il Messaggero», 16 aprile 1986.

- 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.
- Il fascino moderno dell'Oltretomba, intervista di Maria Cristina Tattini, «Paese Sera», 25 giugno 1986.
- Rivolta senza terra, «Il Messaggero», 25 giugno 1986.
- Manganelli ultérieurement, «Libération», 7 juillet 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.
- 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.
- Note da non saltare, «Il Messaggero», 31 dicembre 1986.
- 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.
- 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.
- Ridi scrittura, «Il Messaggero», 17 giugno 1987.
- Fellini: la tv ci soffoca, «Il Messaggero», 5 luglio 1987.
- Sogni da film. "L'intervista" di Fellini, «Il Messaggero», 30 settembre 1987.
- 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.
- Incompatibilità da poeta, «L'Unità», 25 febbraio 1988.
- 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.
- 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.
- All'immaginario e ritorno, «Italia oggi», 5 luglio 1989.
- Gli angeli e il giocoliere, «Il Messaggero», 5 luglio 1989.
- Allucinazioni a Parigi: Emmanuel Bove romanziere dimenticato, «Il Messaggero», 18 agosto 1989.
- Il metodo di Giovanni Macchia, «Il Messaggero», 23 settembre 1989.
- Il mio Dante, autore di una "Commedia" umana, «Corriere della Sera», 19 novembre 1989.
- Francia e Sicilia la fitta rete degli opposti, «Il Messaggero», 21 novembre 1989.

- Un sicilien voltairien*, «Libération», 21 novembre 1989.
- E Parigi non teme più il silenzio. A Giovanni Macchia l'ambito riconoscimento del "Médicis" per la saggistica*, «Il Messaggero», 22 novembre 1988.
- C'è del sacro in società*, «Il Messaggero», 9 dicembre 1989.
- Sotto il segno di Nietzsche*, «Italia oggi», 9-10 dicembre 1989.
- I nipotini di Bouvard e Pécuchet*, «Il Messaggero», 27 dicembre 1989.
- La scoperta del nulla*, «Italia oggi», 27 dicembre 1989.
- Felicità della memoria*, «Il Messaggero», 20 gennaio 1990.
- I suoi film, foreste lussureggianti*, «Italia oggi», 20-21 gennaio 1990.
- Quel suo linguaggio semplice che attraversa i secoli*, «Il Corriere della Sera», 18 febbraio 1990.
- L'arciere zen tra i frammenti*, «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.
- L'insostenibile leggerezza di un legame fatale*, «Il Manifesto», 6 settembre 1990.
- Per molto tempo ha prevalso un'idea negativa della donna medievale*, intervista di A.P., «TuttoLibri», 15 settembre 1990.
- Esploratore, ma di sé 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 di Antonio Debenedetti, «Corriere della Sera», 21 ottobre 1990.
- Un sonnet inédit de Proust*, «Libération», 20 décembre 1990.
- Il ragazzo Proust e "l'amore greco"*, «La Repubblica», 22 dicembre 1990.
- Donne di contropotere*, «Il Messaggero», 2 gennaio 1991.
- Un Gattopardo alla rovescia*, «Il Messaggero», 26 gennaio 1991.
- 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.
- 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.
- Zanzotto e Vonnegut vincono il premio Mondello*, «Il Messaggero», 14 settembre 1991.
- Macchia, critico del silenzio*, intervista di Antonio Debenedetti, «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.
- L'Inferno non può attendere*, intervista di Antonio Debenedetti, «Corriere della Sera», 24 novembre 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.
- 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 dodicesimo "Salon du livre"*, «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 juillet 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.
- 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.
- Soluzione Macchia al "caso Albertine disparue"*, «Il Messaggero», 12 dicembre 1992.
- Che specchio il Louvre*, «Il Messaggero», 15 dicembre 1992.
- 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.
- 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 mars 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 métaphores*, «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 Enzo Esposito (a cura di), *Dalla bibliografia alla storiografia*, Longo, Ravenna 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.
- L'amor di Jacqueline, scelta di poesie da Amor di lontano a cura di Antonio Rossi*, «Paese Sera», 25 maggio 1993.
- Dante, le rime come frecce*, «Il Messaggero», 7 giugno 1993.
- E della poesia facciamo emblemi*, «Il Messaggero», 27 giugno 1993.

- Poeti francesi e italiani a Villa Medici*, «Il Messaggero», 5 luglio 1993.
Intellettuali europei contro la nuova destra, «Il Messaggero», 19 luglio 1993.
Quando l'istante interrompe la storia, intervista di Laura Detti, «L'Unità», 23 luglio 1993.
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.
Macchia e il Manzoni, «L'Informazione», 14 aprile 1994.
La crisi in vetrina, «Il Messaggero», 10 ottobre 1994.
Vi spiego i miei fratelli d'Italia, «Il Mattino», 28 novembre 1994.
L'Italie contemporaine en filigrane, «Le Monde», 4 novembre 1995.
Dans la maison Rimbaud, «Le Monde des livres», 16 décembre 1995.
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.
Duras, encore, «Le Monde», 8 mars 1996.
Botticelli: la "Commedia" della crudeltà, intervista di Alma Daddario, «L'Unità», 4 novembre 1996.
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.
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.
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.
Le chant de la dépossession, «Le Monde des livres», 13 mars 1998.
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.
I limpidi recessi di un Montaigne italiano, «Il Manifesto», 15 maggio 1999.
Honorino profeta all'Inferno, «L'Unità», 19 maggio 1999.
Roma, il mercato, il Belli..., «La Repubblica», 26 giugno 1999.
La fanciulla che frustò Zarathustra, «L'Unità», 18 agosto 1999.
Venise, entre humanisme et culture universelle, «Le Monde des livres», 27 août 1999.
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.
Il segreto di Proust scrittore popolare, «Corriere della Sera», 15 giugno 2000.
Il faut rendre Sofri à la vie, «Le Monde», 11 octobre 2000.
Au paradis de la "Divine Comédie", «Le Monde», 13 octobre 2000.
Sainte Fresque, «Le Monde des livres», 26 janvier 2001.
Maestro e seduttore, intervista di Luciana Sica, «La Repubblica», 14 aprile 2001.
Il linguaggio della protesta: questo movimento ha trovato le parole per dirlo, «L'Unità», 27 luglio 2001.
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 octobre 2001.
- Scrittori d'Italia, che guaiò 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.
- Indomita e in frantumi*, «L'Unità», 8 settembre 2002.
- Divini oracoli: il fascino della Sibilla*, «Il Mattino», 28 ottobre 2002.
- Quell'impredicabile seduttore che si chiamava Ivo Livi*, «Il Messaggero», 4 gennaio 2003.
- Blanchot, la scrittura dell'assenza*, «L'Unità», 25 febbraio 2003.
- La sua storia e la precarietà della Storia*, «Il Messaggero», 25 maggio 2003.
- Quei dialoghi surreali*, «Il Messaggero», 29 settembre 2003.
- 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.
- I "Fiori" che hanno cambiato la letteratura*, «Il Messaggero», 30 aprile 2004.
- Laura, quella sera cantasti come una ninfa*, «L'Unità», 6 agosto 2004.
- 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.
- Biamonti, una voce fuori dal tempo. Che leggeva il presente*, «Corriere della Sera», 17 dicembre 2004.
- La vertigine dell'ordine. Abitare è un po' come pregare*, «L'Unità», 31 gennaio 2005.
- Jacques Lacan, nel nome di Freud*, «L'Unità», 21 marzo 2005.
- Verne, e l'immaginazione batte la scienza*, «Il Messaggero», 24 marzo 2005.
- 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.
- 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.
- Così ha rovesciato la lezione di Dante*, «Il Messaggero», 12 dicembre 2005.
- Ma il saper non ama il potere*, «Il Messaggero», 11 marzo 2006.
- C'è del genio nelle donne*, «Il Messaggero», 21 marzo 2006.
- Quei francesi insopportabili parenti*, «Il Messaggero», 8 luglio 2006.
- Céline tra Jekyll e Hyde*, «Il Messaggero», 20 luglio 2006.
- Tra Parigi e Roma: l'avventura di Michel Butor*, «Il Messaggero», 31 luglio 2006.
- Scrivo dunque sono libera*, intervista di Beppe Sebaste, «L'Unità», 11 dicembre 2006.
- L'isola di Milena*, «Il Messaggero», 1 marzo 2007.
- Sollers, un Ulisse tra le sue memorie*, «Il Messaggero», 30 gennaio 2008.
- 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.
- 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.
- 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.
Nella notte sperimentale, «Il Manifesto», 16 gennaio 2010.
Sollers. Molteplice fiammata, «Il Manifesto», 27 febbraio 2010.
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.
Stefano Agosti e il secolo-forma, «Il Manifesto», 8 maggio 2010.
Zola, la letteratura è verità, «Il Messaggero», 31 maggio 2010.
Teresa tra religione e lumi, «Il Manifesto», 1 luglio 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.
Domus Aurea da salvare, «La Repubblica», 30 luglio 2011.
Proust: figura e controfigura, «Il Manifesto», 6 agosto 2011.
Poetiche-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 Maria Fuoco, «Gazzetta di Modena», 22 settembre 2011.
Salvate i marciapiedi, isole felici di una città, «La Repubblica», 31 gennaio 2012.
Parole come frutti rinvenuti sui rami, «Il Manifesto», 3 maggio 2012.
Dante, tra passione letteraria e sperimentazione linguistica, «Il Sole 24 Ore», 5 ottobre 2014.

Studi su Jacqueline Risset

- Agosti Stefano, *Il testo degli istanti. Nota sulla poesia di Jacqueline Risset*, in Marina Galletti (a cura di), *Jacqueline Risset "Une certaine joie". Percorsi di scrittura dal Trecento al Novecento*, con la collaborazione di Francesca Cera, Marta Felici, Sara Svolacchia, Roma TrE-Press, Roma 2017 (ried. 2021), pp. 54-59.
- 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», 84, 1989, pp. 137-139.
- Antonelli Giacomo, Jarrety Michel, Pompejano Valeria, et al., *Ricordo di Jacqueline Risset*, «Palazzo Caetani. Bollettino della Fondazione Camillo Caetani», 2, 2018, pp. 7-11.
- Argentieri Simona, *Dormire o non dormire...*, in Marina Galletti, Francesco Laurenti, Laura Santone, et al. (a cura di), *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2012, pp. 49-55.
- , *Ricordo di Jacqueline Risset*, in Gabriella Carugno, Alessandro Colangelo (a cura di), *Generazioni a confronto nell'opera di Ovidio*, Certamen Ovidianum Sulmonense, Sulmona 2015, pp. 11-14.
- Aringoli Alessio, *Ciao, Jacqueline!*, «Huffington Post», 5 settembre 2014.
- Arnaudet Didier, *La traduction commence*, «Aquitaine», septembre 1978, s.p.
- Attali Jean-Pierre, *Jacqueline Risset, L'Anagramme du désir*, «Les Cahiers du chemin», 14, 1972, pp. 153-157.
- 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.
- , «*The last time I saw Paris*», in Marina Galletti, Francesco Laurenti, Laura Santone, et al. (a cura di), *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2012, pp. 56-58

- Barberi Squarotti Giorgio, *Sfida a Dante e vittoria. La traduzione della Risset*, «La Stampa», 27 giugno 1990.
- Benedetti Francesco, *Jacqueline Risset. Georges Bataille*, «Rivista di Letterature Moderne e Comparate», 82, 4, 2019, pp. 437-438.
- Bénézet Mathieu, *Histoires des mots*, in Id., *Le Roman de la langue*, Horlieu éditions, Lyon 2002, pp. 103-108.
- Bertozi Marco, *La città delle apparizioni. Jacqueline, l'incantatore e l'intervista*, in Marina Galletti, Francesco Laurenti, Laura Santone, et al. (a cura di), *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2012, pp. 59-63.
- Bevilacqua Mirko, *Dante o il piacere della Commedia*, «Rinascita», 9 luglio 1982.
- Biagini Enza, *Antologie d'autore: Francis Ponge e André Frénaud in Italia*, in Giancarlo Quiriconi (a cura di), *Antologia e poesia nel Novecento italiano*, Bulzoni, Roma 2011, pp. 155-181.
- Bianciotti Hector, *Dante, ou l'éternelle aventure*, «Le Monde des livres», 17 juin 1988.
- Bishop Michael, *Jacqueline Risset: Petits Éléments de physique amoureuse*, «World Literature Today», 67, 2, 1993, p. 329.
- , *Contemporary French Women Poets*, vol. I, *From Chedid and Dohollau to Tellermann and Bancquart*, Brill, Amsterdam-Atlanta 1995.
- , *Denise Le Dantec, Esther Tellermann, Jacqueline Risset: Figuring the Real, Differently*, in Id., *Thirty Voices in the Feminine*, Rodopi, Amsterdam 1996, pp. 128-139.
- , *Women's Poetry in France (1965-1995)*, Wake Forest University Press, Winston-Salem 1997.
- , *Woman Poets of the twentieth century*, in Sonya Stephens (edited by), *A History of Women's Writing in France*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, pp. 204-218.
- , *L'année poétique: de Pinson et Commère, Risset et Broda, à Oster et Deguy, Daive et Beck*, «The French Review», 75, 1, 2001, pp. 20-37.
- , *French Poetry Top Ten?* «World Literature Today», 76, 1, 2002, pp. 90-95.
- , *Jacqueline Risset et l'expérience du temps*, «Littérature et Nation», 30, 2005, pp. 195-209.
- Bologna Corrado, *Picasso, Apollinaire e la Fortuna*, in Marina Galletti, Francesco Laurenti, Laura Santone, et al. (a cura di), *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2012, pp. 70-85.
- , *Dante, la lingua cambiata*, «Il Manifesto», 10 aprile 2015.
- Bompiani Ginevra, «Noir joie», in Marina Galletti, Francesco Laurenti, Laura Santone, et al. (a cura di), *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2012, pp. 86-87.
- Bonnefoy Yves, *Le paradoxe du traducteur*, Préface a Jacqueline Risset, *Traduction et mémoire poétique. Dante, Scève, Rimbaud, Proust*, Hermann, Paris 2007, pp.7-15.
- Bratschi Georges, *L'enfer en vitesse*, «Tribune de Genève», 14 décembre 1985.
- Breda Paolo, *Bibliografia delle opere editate di Jacqueline Risset*, EBS Print, Lesmo 2021.
- 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), Salerno Editrice, Roma 2003, pp. 223-284.
- , *La lingua di cui si vanta Amore. Scrittori stranieri in lingua italiana dal Medioevo al Novecento*, Carocci, Roma 2009.

Buffoni Franco, *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti*, Interlinea edizioni, Novara 2007.

Candinas Pia, *Francis Ponge, il poeta degli oggetti*, «Il Manifesto», 6 ottobre 1979.

—, *Tra Francis Ponge e Virginia Woolf*, in Marina Galletti, Francesco Laurenti, Laura Santone, et al. (a cura di), *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2012, pp. 105-107.

Canteloup Michel, *Premier moment*, in Michel Canteloup, Roberto Esposito, Marina Galletti, et al., *Omaggio a Jacqueline Risset*, «B@belonline», 5, 2019, pp. 422-423.

Cantù Francesca, *Riconoscimento per un'ambasciatrice della cultura*, in Marina Galletti, Francesco Laurenti, Laura Santone, et al. (a cura di), *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2012, pp. 111-114.

Castoldi Alberto, *Le intermittenze proustiane di Jacqueline Risset*, in Marina Galletti (a cura di), *Jacqueline Risset "Une certaine joie". Percorsi di scrittura dal Trecento al Novecento*, con la collaborazione di Francesca Cera, Marta Felici, Sara Svolacchia, Roma TrE-Press, Roma 2017 (ried. 2021), pp. 135-142.

Catinchi Philippe-Jean, Savigneau Josyane, *Jacqueline Risset*, «Le Monde», 6 settembre 2014.

Ceccarelli Viviane, *Une française en «Enfer»*, «La Tribune de Genève», 5 settembre 1986.

Cerroni Mauro, *Amor di lontano*, «Leggere Donna», 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.

—, *I vegliardi dell'isola di Faro*, «La Repubblica», 3 aprile 1990.

Clerval Alain, *L'anti-Pétrarque*, «La Quinzaine littéraire», 379, 1982, p. 17.

Cortiana Nino, *Tra il tempo e l'istante*, in Marina Galletti, Francesco Laurenti, Laura Santone, et al. (a cura di), *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2012, pp. 125-128.

Cranston Mechthild, *Jacqueline Risset: L'Amour de loin*, «World Literature Today», 63, 3, 1989, pp. 452-453.

Crépu Michel, *S'initier à «La Divine Comédie» avec Botticelli*, «La Croix», 8 décembre 2007.

—, *Chateaubriand, Risset, Proust, Garcin, Viry, Fabre-Luce, Moix...*, «La Revue des Deux Mondes», 4, 2010, pp. 9-18.

Crespi Stefano, *Il paradiso, teatro necessario*, «Il Sole 24 Ore», 22 gennaio 1992.

Crom Nathalie, *Dante, L'Enfer au Paradis*, «La Croix», 19 janvier 2007.

D'Ascenzo Federica, *Avanguardia e tradizione nell'autotraduzione di Jacqueline Risset*, in Marcial Rubio Arquez, Nicola D'Antuono (a cura di), *Autotraduzione. Teoria e studi fra Italia e Spagna (e oltre)*, Led, Milano 2012, pp. 271-290.

D'Elio Raffaella, J.R. *Le potenze del sonno*, «L'Immaginazione», 25, 2009, pp. 56-57.

Daddario Alma, *Jacqueline Risset, dentro la città foresta*, «Avvenimenti», 14, 1996, p. 64-65.

Darle Juliette, *Jacqueline Risset. Dante une vie*, «Le temps des poètes», 1, 1995, s.p.

De Ceccatty René, *Jacqueline Risset des deux côtés des Alpes*, «Le Monde», 19 mai 1995.

De Petra Fausto, *Georges Bataille. L'istante e il segreto. Di due libri batailleani*, «B@belonline», 5, 2019, pp. 553-561.

- Deguy Michel, *Le royaume est semblable*, in Marina Galletti, Francesco Laurenti, Laura Santone, et al. (a cura di), *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2012, pp. 142-146.
- Deidier Roberto, *Risset, amore e assenza*, in Id., *Stili della percezione. Spazio, tempo, poesia*, Marcos y Marcos, Milano 1998, pp.133-136.
- Della Terza Dante, *Dante, l'invenzione della parola e l'azzardo della tradizione plurilingue*, «Esperienze letterarie», 3, 2001, pp. 13-26.
- Deluy Henri, *Qu'est-ce qui est important?*, «Action Poétique», 101, 1985, pp. 88-90.
- , *Dante/Risset*, «Révolution», 430, 1988, pp. 15-18.
- Demarc Jean, *Dante: l'écriture*, «TXT», 14, 1982, pp. 64-67.
- Deschamps Nicole, *Les leçons du Paradis*, «Spirale», 9, 1990, p. 5.
- , *Dante e Proust*, «Spirale», 9, 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 Girolamo Costanzo, *Recensioni: Dante scrittore*, «Belfagor», 40, 3, 1985, pp. 363-366, <<https://www.jstor.org/stable/26145422>> (10/2021).
- Di Meo Philippe, *Une éclatante réussite*, «La Quinzaine littéraire», 455, 1986, p. 4.
- Donatelli Bruna, *Convegno romano su Bataille*, «Micromegas», 3, 1985, pp. 19-20.
- Dutaut Viviane, *Élargir l'humain par les mots*, «Forum», 490, novembre-décembre 2014, pp. 18-20.
- Dzieduszycki Michele, *Dante è un poeta francese dei nostri giorni*, «L'Europeo», 25 ottobre 1982.
- , *Jacqueline Risset. Una nuova Divina Commedia*, in Id., *Pagine sparse. Fatti e figure di fine secolo*, Ibiskos Editrice Empoli 2010, pp.128-130.
- Eco Umberto, *Sergente maggiore*, «L'Espresso», 22 giugno 1986.
- Elefante Chiara, *Le "lien musaique": mémoire, oubli et traduction poétique dans le dialogue entre Yves Bonnefoy et Jacqueline Risset*, in Michèle Fink, Patrick Werly (dir.), *Yves Bonnefoy, poésie et dialogue*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2013, pp. 275-288.
- Esposito Roberto, *Per Jacqueline*, in Michel Canteloup, Roberto Esposito, Marina Galletti, et al., *Omaggio a Jacqueline Risset*, «B@belonline», 5, 2019, pp. 413-417.
- Etienne Marie, *Sur l'amour*, «La Quinzaine littéraire», 595, 1992, p. 11.
- , *Ce qu'il y a de plus profond dans le plaisir*, «La Quinzaine littéraire», 1100, 2014, p. 8.
- 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)*, Amos Edizioni, Venezia 2015.
- Ferrini Jean-Pierre, *Beckett lecteur de Dante*, «Lettere italiane», 63, 2, 2011, pp. 224-252.
- , *Dante en France (après Jacqueline Risset)*, in Marina Galletti (a cura di), *Jacqueline Risset "Une certaine joie". Percorsi di scrittura dal Trecento al Novecento*, con la collaborazione di Francesca Cera, Marta Felici, Sara Svolacchia, Roma TrE-Press, Roma 2017 (ried. 2021), pp. 94-101.
- , *Un livre singulier*, «La Quinzaine littéraire», 1189, 2018, pp. 13-14.
- Filippini Enrico, *L'Italia fiammeggia?*, «La Repubblica», 12 settembre 1984.
- , *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», 409, mars 2014, p. 76.
- Franck Jacques, *Le Paradis de Dante*, «Libre Belgique», 29 mars 1990.
- Frattondi Marco, *“Amor di lontano”, il teatro virtuale dei versi*, «Il Manifesto», 24 ottobre 1993.
- Fukas Anatole Pierre, *Jacqueline Risset e l'Amor di Lontano. Alle radici della lirica il «mirage des sources»*, «Anticomoderno», 1, 1995, pp.47-59.
- Fumaroli Marc, *E in Francia trionfò l'antico*, «La Repubblica», 15 marzo 2006.
- Furbank Philip Nicholas, *Finnegan Italian style*, «TLS», 25, 1980, p. 84.
- Fusini Nadia, *Le sirene ambigue e fasciose*, «La Repubblica», 20 febbraio 2007.
- Galateria Daria, *Creature acefale. Il politico e il sacro*, «Il Manifesto», 4 febbraio 1986.
- , *In francese l'Inferno dell'Alighieri*, «Il Manifesto», 29-30 giugno 1986.
- , *Jacqueline Risset, l'impegno*, in Marina Galletti (a cura di), *Jacqueline Risset “Une certaine joie”. Percorsi di scrittura dal Trecento al Novecento*, con la collaborazione di Francesca Cera, Marta Felici, Sara Svolacchia, Roma TrE-Press, Roma 2017 (ried. 2021), pp. 197-201.
- Galletti Marina, *Con il filo di Ponge nei meandri d'un labirinto composto di parole*, «Avanti!», 27 gennaio 1980.
- (a cura di), *Jacqueline Risset “Une certaine joie”. Percorsi di scrittura dal Trecento al Novecento*, con la collaborazione di Francesca Cera, Marta Felici, Sara Svolacchia, Roma TrE-Press, Roma 2017 (ried. 2021).
- , *Alle origini dell'à côté. Nota introduttiva*, in Jacqueline Risset, *L'à côté proustiano*, trad. e cura di Marina Galletti, Biblink, Roma 2018, pp. 7-18.
- , *Georges Bataille o “il dispendio senza riserva”*, postfazione a Jacqueline Risset, *Georges Bataille*, a cura di Marina Galletti, Sara Svolacchia, Artemide, Roma 2018, pp. 95-103.
- , *L'istante prima della creazione*, introduzione a Jacqueline Risset, *Georges Bataille*, a cura di Marina Galletti, Sara Svolacchia, Artemide, Roma 2018, pp. 11-15.
- , *Vers Jacqueline Risset*, in Michel Canteloup, Roberto Esposito, Marina Galletti, et al., *Omaggio a Jacqueline Risset*, «B@belonline», 5, 2019, pp. 407-408.
- , *“Marcel, uomo dei topi”. Prefazione* a Jacqueline Risset, *Proust in progress 1971-2015*, a cura di Marina Galletti, Sara Svolacchia, Artemide, Roma 2020, pp. 15-28.
- , *Poesia e traduzione. Da Ponge a Dante*, in Umberto Todini, Andrea Cortellesa, Massimiliano Tortora (a cura di), *Avanguardia a piu voci. Scritti per Jacqueline Risset*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2020, pp. 148-152.
- Gandillot Thierry, *L'impossible Monsieur Dante. Anatomie d'un coup de foudre*, «Le Nouvel Observateur», 25-31 mai 1995.
- , *Le Mystère de la panthère parfumée*, «Le Nouvel Observateur», 25-31 mai 1995.
- Garritano Daniele, *Segni, resti e ceneri. La passione dell'altrove nella Recherche*, «Studi filosofici», 33, 2010, pp. 307-311.
- , *Il tavolo del traduttore. Un omaggio a Jacqueline Risset*, «L'Immaginazione», 285, 2015, pp. 45-46.
- , *Il viaggio di Jacqueline Risset, alla ricerca dell'archivio perduto*, «Il Manifesto», 12 maggio 2021.
- Garrone Nico, *La nuova vita dell'Ateneo*, «La Repubblica», 12 ottobre 1993.
- Gavrinsky Serge, *Toward a New Poetics. Contemporary Writing in France*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1994.
- , *Six Contemporary French Women Poets. Theory, Practice and Pleasures*, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville 1997.
- Gazier Michèle, *L'enfer de Dante*, «Télérama», 31 mai 1995.

- Giorgi Giorgetto, *La teoria e la difesa della letteratura di Jacqueline Risset*, in Marina Galletti, Francesco Laurenti, Laura Santone, et al. (a cura di), *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2012, pp. 240-243.
- Giraudon Liliane, Deluy Henri, *Poésies en France depuis 1960. 29 Femmes. Une anthologie*, Stock, Paris 1994.
- Giudici Enzo, *L'anagramme du désir. Essai sur la Délie de Maurice Scève by Jacqueline Risset*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 35, 3, 1973, pp. 592-595.
- Giuliani Alfredo, *La poetica del segno*, in Alfredo Giuliani, Jacqueline Risset (a cura di), *Poeti di «Tel Quel»*, Einaudi, Torino 1968, pp. 5-6.
- , *E io dico ai francesi: basta con i luoghi comuni*, «La Repubblica», 27 gennaio 1997.
- Gleize Jean-Marie, *Pratiques du simple*, in Marina Galletti, Francesco Laurenti, Laura Santone, et al. (a cura di), *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 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.
- , *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.
- Guarino Raimondo, *Bataille, Macchia, Risset e l'odio della poesia. Su un progetto teatrale di Baudelaire*, in Marina Galletti (a cura di), *Jacqueline Risset "Une certaine joie". Percorsi di scrittura dal Trecento al Novecento*, con la collaborazione di Francesca Cera, Marta Felici, Sara Svolacchia, Roma TrE-Press, Roma 2017 (ried. 2021), pp. 317-328.
- Guglielmi Joseph, *Une nouvelle collection démarre chez Christian Bourgois*, «France Nouvelle», 8 mai 1978.
- Hans Gaspard, *Je ferai un poème de rien pur... au féminin masculin*, «Espace de libertés», 11, 1988, p. 23.
- Haroche Charles, *Au plus près de l'émotion*, «L'Humanité», 14 janvier 1992.
- Hersant Yves, *Au royaume d'Hypnos*, «Critique», 603-604, 1997, pp. 651-657.
- Hollier Denis, *La distraction universelle*, «Critique», 343, 1975, pp. 1285-1290.
- Jabès Edmond, *Come l'amore finisce ad Auschwitz*, «Rinascita», 15 febbraio 1986.
- Kaufmann Vincent, *Poétique des groupes littéraires: avant-gardes 1920-1970*, Presses Universitaires de France, Paris 1997.
- Kéchichian Patrick, *Poésie au féminin?*, «Le Monde», 22 février 1992.
- Khoury-Ghata Vénus, *Actualité de Dante*, «Le Figaro», 9 décembre 1985.
- Kristeva Julia, «*En dormant sur un cheval*», in Marina Galletti, Francesco Laurenti, Laura Santone, et al. (a cura di), *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2012, pp. 283-285.
- Laserra Anna Maria, *Giovanni Macchia e "il paradosso di Shumann"*, «Micromégas», 19, 1-2-3, 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», 54, 2010, pp. 407-421.
- , *Il partito preso della traduzione: su alcune versioni italiane da Ponge*, «Italianistica», 40, 1, 2011, pp. 183-191.
- , «*O somma luce che tanto ti levi...*»: *la traduzione dantesca come fonte di intertestualità nella poesia e negli scritti teorici di Jacqueline Risset*, in Marina Galletti, Francesco

- Laurenti, Laura Santone, et al. (a cura di), *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, Editori Internazionali Riuniti, Roma, 2012 pp. 293-299.
- (a cura di), *Tradurre l'Europa. Jacqueline Risset da Tel Quel ai Novissimi a Dante a Machiavelli*, Artemide, Roma 2017.
- Lemire Laurent, *Un reporter au Paradis*, «La Croix», 7 avril 1990.
- Lemoine-Luccioni Eugène, *Dante, Le Purgatoire*, «L'Ane», 1, 1989, p. 8.
- Livorni Ernesto, *Jacqueline Risset, Amor di lontano*, «Yale Italian Poetry», 1, 1, 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*, «Alfabeto 2», 11, 2011, pp. 78-79.
- Lunetta Mario, *Il critico provocatore*, «L'Unità», 8 novembre 1973, poi con il titolo *Jacqueline Risset, l'invenzione e il modello*, in Id., *Il vizio impunito*, Campanotto, Udine 2011.
- Magrelli Valerio, *Dolce dormire*, «Diario», 12 maggio 1998.
- , *Ennio maestro dei sogni di Roma*, «Corriere della Sera», 19 novembre 2003.
- , *Jacqueline Risset lettrice à côté*, in Michel Canteloup, Roberto Esposito, Marina Galletti, et al., *Omaggio a Jacqueline Risset*, «B@belonline», 5, 2019, pp. 418-421.
- Malaprade Anne, *Risset, Rimbaud: l'amour, de loin*, in Marina Galletti, Francesco Laurenti, Laura Santone, et al. (a cura di), *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2012, pp. 309-317.
- , *Les instants les éclairs de Jacqueline Risset*, <<http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1473#section2>> (10/2021).
- Malato Enrico, *Ricordando Cesare Segre e Jacqueline Risset (con Alberto Vàrvaro)*, «Rivista di Studi danteschi», 14, 2, 2014, pp. 225-229.
- Mantioni Paolo, *Jacqueline Risset, Une certaine joie. Essai sur Proust*, «Critica Letteraria», 23 agosto 2011.
- Marramao Giacomo, *Il tempo sospeso*, in Marina Galletti (a cura di), *Jacqueline Risset "Une certaine joie". Percorsi di scrittura dal Trecento al Novecento*, con la collaborazione di Francesca Cera, Marta Felici, Sara Svolacchia, Roma TrE-Press, Roma 2017 (ried. 2021), pp. 67-75.
- Mauri Paolo, *Siamo indiscreti parliamo del sonno*, «La Repubblica», 8 dicembre 1997.
- Mauro Walter, *Quel divino sul letto di Freud*, «Il Tempo», 14 settembre 1984.
- Marmande Francis, *Jacqueline Risset: l'enfer revisité*, «L'Autre Journal», 10, 1986, pp. 33-34.
- , *Mais la peur fut notre premier guide*, «Lignes», 45, 2014, pp. 194-201.
- Marozzi Marco, *Cl accoglie Sofri e il '68*, «La Repubblica», 29 agosto 1997.
- Minore Renato, *Le chiavi del paradiso*, «Il Messaggero», 16 gennaio 1989.
- , *Aspettando l'estasi, con emozione*, «Il Messaggero», 29 aprile 1993.
- , *Dante, bambino curioso nella Firenze del Medioevo*, «Il Messaggero», 15 settembre 1995.
- , *Amare troppo*, in Francesca Pansa (a cura di), *Poesie d'amore. In segreto e in passione*, Newton Compton, Roma 1999, pp. 46-47.
- Moatti Claudia, Borer Alain, *La huitième colline de Rome*, in Marina Galletti, Francesco Laurenti, Laura Santone, et al. (a cura di), *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2012, pp. 23-24.
- Moinet Paul-Henri, *Théorie des éclairs. La découverte de Jacqueline Risset*, «Le Nouvel Économiste», 14 mars 2014.
- Morgues Renée, *Dante par Botticelli: une géniale BD*, «Revue des Pyrénées», 14 mars 1996.

- Moxley Jennifer, *The Woman in the Mirror*, in Marina Galletti, Francesco Laurenti, Laura Santone, et al. (a cura di), *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2012, pp. 347-348.
- Nancy Jean-Luc, *Sonate facile*, «Lignes», 45, 2014, p. 193.
- Orcel Michel, *Livres rares, voix du lointain*, «Vogue», 663, 1986, p. 149.
- Ossola Carlo, *Così canta l'Ulisse di Francia*, «Il Sole 24 Ore», 20 agosto 2006.
- , «*En colombe et lumière*», in Marina Galletti, Francesco Laurenti, Laura Santone, et al. (a cura di), *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2012, pp. 363-369.
- Pagliarani Elio, *In punta di Dante. L'«Inferno» tradotto da Jacqueline Risset*, «L'Unità», 5 febbraio 1986.
- Palieri Maria Serena, *700 scrittori per una principessa*, «L'Unità», 24 febbraio 2000.
- Papasogli Benedetta, *Nel «cuore» della scrittura*, «L'Osservatore Romano», 27 ottobre 1991.
- Perrella Stefano, *Baudelaire, Proust, Artaud. I punti cardinali di Macchia interpretati dalla Risset*, «L'Indipendente», 14 dicembre 1991.
- Piemontese Francesco, *L'occhio «infernale» di un maestro nascosto*, «Il Mattino», 2 febbraio 1986.
- , *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 Comparative», 63, 1, 2010, pp. 98-102.
- Pleyne Marcelin, *À partir de Tel Quel*, in Marina Galletti, Francesco Laurenti, Laura Santone, et al. (a cura di), *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2012, pp. 384-388.
- , *Pour rendre hommage à une amie*, «L'Infini», 129, 2014, pp. 124-125.
- Pompejano Valeria, *Vers Jacqueline Risset*, in Michel Canteloup, Roberto Esposito, Marina Galletti, et al., *Omaggio a Jacqueline Risset*, «B@belonline», 5, 2019, pp. 410-412.
- Prigent Christian, *Effacer, traduire → poésie*, «TXT», 14, 1982, p. 47.
- 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 November 1996.
- Rémy Pierre-Jean, *Villa Médicis. Journal de Rome*, Odile Jacob, Paris 2008.
- Rey Jean-Michel, *Scandalo al gioco*, «Il Messaggero», 31 gennaio 1986.
- Rigotti Domenico, *Momento buono in Francia per gli scrittori italiani*, «Avvenire», 4 dicembre 1982.
- Rizzi Françoise Marie, *I sogni del Purgatorio di Jacqueline Risset*, «Cosa freudiana», 4, 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», 15 janvier 1986.
- Rubino Gianfranco, *La letteratura come intensità*, in Marina Galletti, Francesco Laurenti, Laura Santone, et al. (a cura di), *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2012, pp. 418-427.

- , *Non solo istanti*, in Umberto Todini, Andrea Cortellessa, Massimiliano Tortora (a cura di), *Avanguardia a più voci. Scritti per Jacqueline Risset*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2020, pp. 153-157.
- Rueff Martin, *Vitesse de Risset*, «Po&sie», 149-150, 3, 2014, pp. 14-19.
- , *Un instant, s'il vous plaît*, in Marina Galletti (a cura di), *Jacqueline Risset "Une certaine joie". Percorsi di scrittura dal Trecento al Novecento*, con la collaborazione di Francesca Cera, Marta Felici, Sara Svolacchia, Roma TrE-Press, Roma 2017 (ried. 2021), pp. 77-90.
- , *La mémoire rafraîchie*, in Jacqueline Risset, *33 écrits sur Dante*, conçu et présenté par Jean-Pierre Ferrini et Sara Svolacchia, Nous, Caen 2021, pp. 257-284.
- Runyon Randolph, *The Errors of Desire*, «Diacritics», 4, 3, 1974, pp. 9-14.
- Saint Hilaire Henry de, *Dante: un poète dans les luttes du siècle*, «Le Figaro», 3 octobre 1995.
- Samoyault Tiphaine, *Trois livres sur Proust*, «La Quinzaine littéraire», 1011, 2010, pp. 10-11.
- Sanguineti Edoardo, *E adesso la Commedia arriva anche in Francia*, «L'Unità», 18 agosto 1984.
- Sansone Giuseppe Edoardo, *Dante francese e Dante spagnolo. Sulle versioni di Jacqueline Risset e Angel Crespo*, «Testo a fronte», 2, 3, 1990, pp.157-176.
- Santone Laura (a cura di), *Medaillon pour Jacqueline Risset*, «Do.Ri.F.», 9, 1, 2015, <<http://www.dorif.it/reperes/category/les-voix-voies-de-la-traduction-volet-n-1/medaillon-pour-jacqueline-risset>> (10/2021).
- , *Traduction, rythme, mémoire: Jacqueline Risset traductrice de Dante*, «Il Confronto Letterario», 3, 2017, pp. 163-178.
- , *Joyce nell'officina Risset*, in Jacqueline Risset, *Scritti su James Joyce*, a cura di Laura Santone, Bulzoni, Roma 2019, pp. 13-23.
- Sarrera Danièle, *La traduction commence*, «Actuels», 12-13, 1980, pp. 140-141.
- Saunders Emmanuel, *Un Enfer pour notre temps*, «La Croix», 4 janvier 1986.
- Savigneau Josyane, *La joueuse*, «Le Monde», 7 mars 2014.
- Scaiola Anna Maria, *Per un Ottocento al moderno*, in Marina Galletti (a cura di), *Jacqueline Risset "Une certaine joie". Percorsi di scrittura dal Trecento al Novecento*, con la collaborazione di Francesca Cera, Marta Felici, Sara Svolacchia, Roma TrE-Press, Roma 2017 (ried. 2021), pp. 123-133.
- Scarpetta Guy, *Au commencement était Dante*, «Le Nouvel Observateur», 17 juillet 1982.
- Schefer Jean-Louis, *Puissances du sommeil*, in Marina Galletti, Francesco Laurenti, Laura Santone, et al. (a cura di), *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2012, pp. 466-469.
- Seconds-Bauer Martine, *Jacqueline Risset ou l'audace* e Marina Galletti (a cura di), *Jacqueline Risset "Une certaine joie". Percorsi di scrittura dal Trecento al Novecento*, con la collaborazione di Francesca Cera, Marta Felici, Sara Svolacchia, Roma TrE-Press, Roma 2017 (ried. 2021), pp. 189-195.
- Sénécal Didier, *Dante. Une vie*, par Jacqueline Risset, «Lire», 237, 1995, p. 19.
- Simeone Bernard, *Dante politique*, «La Quinzaine littéraire», 669, 1995, p. 8.
- Simon Alain, *Jacqueline Risset, la poésie en flèche*, «La Croix», 17 mai 1968.
- Sollers Philippe, *La pratique formelle d'avant-garde*, «Tel Quel», 46, 1971, pp. 103-104.
- , *Sept mille éclats de sensualité*, «Le Nouvel Observateur», 26 juillet 1985.
- , *Dante au paradis*, «Le Monde», 20 avril 1990, poi in Id., *La Guerre du goût*, Gallimard, Paris 1994.
- Sostero Geneviève Henrot, *Jacqueline Risset, Une certaine joie. Essai sur Proust*, «Studi Francesi», 55, 2, 2011, p. 451.
- Starobinski Jean, *La prose du voyage*, «L'Arc», 66, 1976, p. 5.
- Strinati Marta, *Teatro Ateneo, un ritorno alla grande*, «Paese Sera», 16 ottobre 1993.
- Sullivan Adele, *Risset, Jacqueline: Petits éléments de physique amoureuse*, «The French Review», 67, 6, 1994, p. 1109.

- Surya Michel, *Jacqueline Risset et «Lignes»*, «Lignes», 45, 2014, pp. 185-187.
- , *Jacqueline Risset ou le poème comme roman*, «Lignes», 45, 2014, pp. 188-192.
- Svolacchia Sara, *L'amour de loin: La riscrittura del discorso amoroso in Jacqueline Risset*, «Laboratorio Critico. Rivista di Francesistica», 5, 2, 2015, pp. 1-5.
- , *Storia di una riscoperta: Dante, la Francia e Jacqueline Risset*, «LEA. Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 7, 2018, pp. 371-390.
- , *Scrivere l'istante. Jacqueline Risset e Proust*. Postfazione a Jacqueline Risset, *Proust in progress 1971-2015*, a cura di Marina Galletti, Sara Svolacchia, Artemide, Roma 2020, pp. 273-284.
- , *Histoire d'une redécouverte: Dante, la France et Jacqueline Risset*, Postface à Jean-Pierre Ferrini, *Dante et les écrivains*, Hermann, Paris 2021, pp. 139-154.
- Todini Umberto, *Stralci d'archivio*, in Marina Galletti (a cura di), *Jacqueline Risset "Une certaine joie". Percorsi di scrittura dal Trecento al Novecento*, con la collaborazione di Francesca Cera, Marta Felici, Sara Svolacchia, Roma TrE-Press, Roma 2017 (ried. 2021), pp. 17-25.
- , *Un pensiero senza maestri*, in Jacqueline Risset, *Georges Bataille*, a cura di Marina Galletti, Sara Svolacchia, Artemide, Roma 2018, pp. 7-9.
- , «... eminentemente filosofica», in Michel Canteloup, Roberto Esposito, Marina Galletti, et al., *Omaggio a Jacqueline Risset*, «B@belonline», 5, 2019, p. 409.
- , *Jacqueline tra Salon e Officina*, in Jacqueline Risset, *Proust in progress*, a cura di Marina Galletti, Sara Svolacchia, Artemide, Roma 2020, pp. 7-14.
- Todini Umberto, Cortellessa Andrea, Tortora Massimiliano (a cura di), *Avanguardia a più voci. Scritti per Jacqueline Risset*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2020.
- Toni Sandro, *Dante et le Dante de Jacqueline Risset*, «La Traduction. Revue d'Esthétique», 12, 1986, pp. 183-184.
- Trevi Emanuele, *Proust il metonimico*, «Il Manifesto», 5 febbraio 2011.
- , *Uno stile sovversivo. La metonimia in Proust*, in Marina Galletti, Francesco Laurenti, Laura Santone, et al. (a cura di), *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2012, pp. 522-523.
- , *Jacqueline Risset, la ribellione attraverso l'istante*, «Il Manifesto», 28 settembre 2014.
- Vaquin Agnès, *Jacqueline Risset tout entière*, «La Quinzaine littéraire», 723, 1997, p. 5.
- Venail Franck, *Dante vivant!*, «Le Monde», 24 janvier 1986.
- Verheggen Jean-Pierre, *Rissetto al dante*, «TXT», 14, 1982, pp. 58-59.
- Vigorelli Pietro, *L'esilio è finito*, «Il Messaggero», 28 gennaio 1986.
- Vitoux Frédéric, *Une rencontre au sommet. Dante-Botticelli!*, «Le Nouvel Observateur», 12 décembre 1996.
- Vitrani François, *Embarquement pour Risset*, in Marina Galletti, Francesco Laurenti, Laura Santone, et al. (a cura di), *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2012, pp. 25-26.
- Waysbord Hélène, *Le présent du passé. Portrait de l'artiste en passe-muraille*, in Marina Galletti, Francesco Laurenti, Laura Santone, et al. (a cura di), *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, pp. 536-539.
- Xenakis François, *Frissons et domination*, «Le Matin», 24 décembre 1985.

Zanzotto Andrea, *L'Italia del povero Dante che squallido nido di vipere*, «Corriere della Sera», 7 gennaio 1996.

Altri testi consultati

Adorno Wiesengrund Theodor, *Interpunzione*, in Id., *Note per la letteratura*, vol. I, 1943-1961, trad. di Enrico De Angelis, Alberto Frioli, Giacomo Manzoni, et al., Einaudi, Torino 1979, pp. 101-108.

Alighieri Dante, *L'Enfer*, t. II, trad. par Antoine de Rivarol, Libraire de la Bibliothèque Nationale, Paris 1867 (1783).

—, *La Divine Comédie. L'Enfer*, trad. par J.-A. Mesnard, Amyot, Paris 1854.

—, *L'Enfer*, précédé d'une introduction sur la vie, les doctrines et les œuvres de Dante par Félicité Lamennais, Paulin et le Chevalier, Paris 1855.

—, *Le Purgatoire*, trad. par Frédéric Ozanam, in Id., *Œuvres complètes*, J. Lecoffre, Paris 1862.

—, *L'Enfer mis en vieux langage françois et en vers*, accompagné du texte italien et contenant des notes et un glossaire par Émile Littré, Hachette, Paris 1879.

—, *La Divine Comédie*, trad. et notes par Louise Espinasse-Mongenot, Nouvelle Librairie Nationale, Paris 1913-1965.

—, *La Divina Commedia*, vol. I, *L'Inferno*, a cura di Natalino Sapegno, La Nuova Italia, Firenze 1955.

—, *La Divina Commedia*, vol. II, *Il Purgatorio*, a cura di Natalino Sapegno, La Nuova Italia, Firenze 1956.

—, *La Divina Commedia*, vol. III, *Il Paradiso*, a cura di Natalino Sapegno, La Nuova Italia, Firenze 1957.

—, *Œuvres complètes*, édition et trad. par André Pézard, Gallimard, Paris 1965.

—, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Mondadori, Milano 1966-1967.

—, *Opere di Dante Alighieri*, a cura di Fredi Chiappelli, Mursia, Milano 1968.

—, *La Divine Comédie*, trad. par Alexandre Masseron, Albin Michel, Paris 1995 (1947-1949).

—, *Œuvres complètes*, sous la direction de Christian Bec, trad. par Roberto Barbone, Christian Bec, François Livi, et al., Librairie Générale Française, Paris 1996.

—, *La Comédie*, trad. par Jean-Charles Vegliante, Gallimard, Paris 2012 (1996-2007).

—, *La Divine Comédie*, trad. par Danièle Robert, Actes Sud, Arles 2016-2020.

—, *La Divine Comédie*, trad. par René de Ceccatty, Points, Paris 2017.

—, *La Divine Comédie*, trad. par Michel Orcel, La Dogana, Paris 2019-2021.

Althusser Louis, *Pour Marx*, Éditions La Découverte, Paris 1965.

—, *Lénine et la philosophie*, Maspero, Paris 1968.

Apter Emily S., *Le charme philosophal*, «Critique», 500-501, 1989, pp. 12-20.

Aroux Eugène, *Dante hérétique, révolutionnaire et socialiste. Révélations d'un catholique sur le moyen âge*, Jules Renouard et Cie, Paris 1854.

Bachelard Gaston, *L'Intuition de l'instant*, Gonthier, Paris 1971 (1932).

Balzac Honoré de, *Les Proscrits* (1831), in Id., *La Comédie humaine*, t. XI, Gallimard, Paris 1980.

Bann Stephen, *The career of The Quel: Tel Quel becomes L'Infini*, «Comparative Criticism», 6, 1984, pp. 327-339.

Barbero Alessandro, *Dante*, Laterza, Bari 2020.

- Barbier Auguste, *Dante, in Iambes et poèmes*, Paul Masgana, libraire-éditeur, Paris 1841 (1831).
- Barrès Maurice, *Dante, Pascal et Renan*, Plon-nourrit et Cie, Paris 1923.
- Barthes Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris 1953.
- , *Essais critiques*, Seuil, Paris 1964.
- , *Littérature et signification*, «Tel Quel», 16, 1964, p.5.
- , *Critique et autocritique*, «Les Nouvelles littéraires», 5 mars 1970, pp. 1-11.
- , *Réponses*, «Tel Quel», 47, 1971, pp. 89-107.
- , *L'aventure sémiologique*, «Le Monde», 7 juin 1974.
- , *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Paris 1975.
- , *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris 1977.
- , *Sollers écrivain*, Seuil, Paris 1979.
- , *Essais critiques IV. Le Bruissement de la langue*, Seuil, Paris 1984.
- Bartoli Jean Pierre, *Vladimir Jankélévitch et la musicologie d'aujourd'hui*, in François Schwab (dir.), *Présence de Vladimir Jankélévitch: le Charme et l'Occasion*, Beauchesne, Paris 2010, pp. 73- 85.
- Bataille Georges, “*La vieille taupe*” et le préfixe sur dans les mots surhomme et surréaliste, «Tel Quel», 34, 1968, pp. 5-17.
- , *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1971-1988, 12 tomes.
- , *The Sacred Conspiracy: The Internal Papers of the Secret Society of Acéphale and Lectures to the College of Sociology*, edited by Alastair Brotchie, Marina Galletti, Atlas Press, London 2017.
- Baudry Jean-Louis, *Linguistique et production textuelle*, in Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris 1968, pp. 351-364.
- Bec Christian, «*Le Dante*» en langue française au XX^e siècle. *Essai de synthèse*, in Marziano Guglielminetti (a cura di), *Lecture classensi*, vol. XIX, Longo Editore, Ravenna 1990, pp. 105-116.
- Beccaria Gian Luigi, “*Cesura*”, *Enciclopedia dantesca*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/cesura_%28Enciclopedia-Dantesca%29/> (10/2021).
- Bellemin-Noël Jean, *Le Texte et l'Avant-texte*, Larousse, Paris 1972.
- (dir.), *Essais de critique génétique*, Flammarion, Paris 1979.
- Benjamin Walter, *Per un ritratto di Proust*, in Id., *Avanguardia e rivoluzione*, trad. di Anna Marietti, Einaudi, Torino 1973, pp. 27-41.
- , *Su alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Aura e choc*, a cura di Andrea Pinotti, Antonio Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 163-202.
- Benveniste Émile, *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Gallimard, Paris 1966.
- Bergson Henri, *L'Évolution créatrice*, Félix Alcan, Paris 1907.
- , *La Pensée et le Mouvant*, Félix Alcan, Paris 1934.
- Berlowitz Béatrice, Jankélévitch Vladimir, *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard, Paris 1978.
- Berman Antoine, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, Paris 1984.
- Blanco Matte Ignacio, *L'inconscio come sistemi infiniti*, trad. di Pietro Bria, Einaudi, Torino 2000 (1981).
- Bonnefoy Yves, *L'Improbable*, Mercure de France, Paris 1959.
- , *L'Arrière-Pays*, Gallimard, Paris 2005 (1972).
- , *Dante et les mots*, in Id., *L'Autre Langue à portée de voix*, Seuil, Paris 2013, pp. 151-172.

- , *Le Dante de Lamennais*, in Dante Alighieri, *L'Enfer*, trad. par Félicité de Lamennais, Payot & Rivages, Paris 2013, pp. 7-12.
- Borges Jorge Luis, *Siete noches*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 1987 (1980), trad. praziale di Françoise Rosset, *La Divine Comédie*, «L'Infini» 3, 1983, pp. 33-45.
- , *Nove saggi danteschi*, trad. di Gianni Guadalupi, Franco Maria Ricci, Milano 1985.
- Boschian-Campaner Catherine, *Le vers libre dans tous ses états: Histoire et poétique d'une forme (1886-1914)*, L'Harmattan, Paris 2009.
- Brignoli Laura, *Le traduzioni settecentesche di Dante in francese. L'esempio di Rivarol*, in Fabio Scotto, Gabriella Catalano (a cura di), *La nascita del concetto moderno di traduzione. Le nazioni europee fra enciclopedismo e epoca romantica*, Armando, Roma 2001, pp. 228-242.
- Brochier Jean-Jacques, *Tel Quel, du nouveau roman à la révolution culturelle*, «Le Magazine littéraire», 65, 1972, pp. 8-22.
- Buleu François-Robert, *Tel Quel à l'amphi*, «Le Monde», 5 juillet 1973.
- Bullart Isaac, *Académie des sciences et des arts, contenant les vies et les éloges historiques des hommes illustres qui ont excellé en ces professions depuis environ quatre siècles parmi diverses nations de l'Europe*, t. II, imprimé par les soins de l'auteur, Amsterdam 1682.
- Cacciavillani Giovanni, *L'oggetto poetico*, Panozzo Editore, Rimini 2000.
- Cahen Gérald, *L'ironie ou l'art de la pointe*, «Lignes», 2, 28, 1996, pp. 10-20.
- Caws Mary Ann, *Tel Quel. Text and revolution*, «Diacritics», 1973, pp. 2-9.
- Cecchetti Dario, *Dante e il Rinascimento francese*, in Marziano Guglielminetti (a cura di), *Lecture classensi*, vol. XIX, Longo Editore, Ravenna 1990, pp. 35-64.
- Char René, *Fureur et mystère*, in Id., *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1983.
- Charvet Monique, Krumm Ermanno, *Tel Quel. Un'avanguardia per il materialismo*, Dedalo Libri, Bari 1974.
- Chateaubriand François René de, *Génie du christianisme*, sous la direction de Maurice Regard, Gallimard, Paris 1978 (1802).
- Christin Anne-Marie, *L'image écrite, ou la déraison graphique*, Flammarion, Paris 1995.
- , *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Vrin, Paris 2009 (2000).
- Chol Isabelle, *La poésie spatialisée depuis Mallarmé. Les limites du vers*, «Poétique», 158, 2009, pp. 231-247.
- Claudiel Paul, *Ode jubilaire pour le 600^e anniversaire de la mort de Dante*, in Id., *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1957.
- , *Introduction à un poème sur Dante*, in Id., *Œuvres en prose*, Gallimard, Paris 1965, p. 422-434.
- , *Mémoires improvisées*, Gallimard, Paris 1969 (1955).
- Cohen Jean, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris 1966.
- Collot Michel, *Francis Ponge: Entre mots et choses*, Champ Vallon, Seyssel 1991.
- , *Sujet, monde et langue dans la poésie moderne. De Baudelaire à Ponge*, Garnier, Paris 2018.
- Combes Patrick, *La Littérature et le mouvement de Mai 68*, Seghers, Paris 1984.
- Contini Gianfranco, *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970.
- Counson Albert, *Dante et les Romantiques français*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», 12, 3, 1905, pp. 361-408.
- , *Dante en France*, Fr. Junge-Fontemoing, Erlangen-Paris 1906.
- , *Le Réveil de Dante*, «Revue de Littérature comparée», 1921, pp. 362-387.

- Curtius Ernst Robert, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, trad. di Mercurio Candela, Anna Luzzatto, La Nuova Italia, Firenze 1992.
- Dadoun Roger, *Les ombilics du rêve*, «Nouvelle revue de psychanalyse», 5, 1972, pp. 239-256.
- Debord Guy, *La Société du spectacle*, Gallimard, Paris 2018 (1967).
- De Ceccatty René, *Dante, promenade avec l'amour et les morts*, «Le Monde», 4 juillet 2008.
- Deguy Michel, *Figurer le rythme, rythmer la figure*, «Nouvelle revue de psychanalyse», 23, 1981, pp. 189-198.
- Delécluze Étienne-Jean, *Dante Alighieri ou la poésie amoureuse*, Adolphe Delahays, Paris 1854.
- Deluy Henri, *Questions sur l'idéologie 'révolutionnariste' de et dans la littérature*, «La Nouvelle Critique», 29 bis, 1970, pp. 46-60.
- Derrida Jacques, *De la grammatologie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1967.
- , *L'Écriture et la Différence*, Seuil, Paris 1967.
- , *La Dissémination*, Seuil, Paris 1972.
- Deschamps Antoine, *Les Italiennes* (1833), in Id., *Poésies de Émile et Antoni Deschamps*, H.L. Delloye, Paris 1841.
- Dessons Gérard, *Rythme et écriture: le tiret entre ponctuation et typographie*, in Jacques-Philippe Saint-Gérard (dir.), *Mutations et scléroses: la langue française, 1789-1848*. Franz Steiner, Stuttgart 1993, pp. 122-134.
- Donatelli Bruna, «*Lyrae sollers*»: *la voix et l'écoute dans le voyage paradisiaque de Philippe Sollers*, in Marina Galletti (a cura di), *Jacqueline Risset "Une certaine joie". Percorsi di scrittura dal Trecento al Novecento*, con la collaborazione di Francesca Cera, Marta Felici, Sara Svolacchia, Roma TrE-Press, Roma 2017 (ried. 2021), pp. 237-253.
- Doubrovsky Julien Serge, *Le Livre brisé*, Grasset, Paris 1989.
- Dragonetti Roger, *Aux frontières du langage poétique: études sur Dante, Mallarmé, Valéry, Romanica Gandensia*, Gand 1961.
- , *Le Mirage des sources: l'art du faux dans le roman médiéval*, Seuil, Paris 1987.
- , *André Pézard traduttore di Dante*, in Marziano Guglielminetti (a cura di), *Lecture classensi*, vol. XIX, Longo Editore, Ravenna 1990, pp. 77-86.
- , *Dante, la langue et le poème*, Belin, Paris 2006.
- Eco Umberto, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962.
- Esposito Roberto, *La filosofia del non so che: Jankélévitch, esploratore del pensiero quotidiano*, «La Repubblica», 10 febbraio 2012.
- Farinelli Arturo, *Dante e la Francia dall'età media al secolo di Voltaire*, vol. I, Hoepli, Milano 1908.
- , *Dante e la Francia dall'età media al secolo di Voltaire*, vol. II, Hoepli, Milano 1908.
- , *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania*, Fratelli Bocca Editori, Torino 1922.
- Fastelli Federico, «*Il cinese ero io, naturalmente*». *Sanguineti, Tel Quel e il dibattito politico delle neoavanguardie*, in Teresa Spignoli, Claudia Pieralli (a cura di), *Le culture del dissenso in Europa nella seconda metà del Novecento*, «Between», 10, 19, 2020, pp. 154-169.
- Fauriel Charles-Claude, *Dante et les origines de la langue et de la littérature italiennes*, t. I, Auguste Durand, Paris 1854.
- Favriaud Michel, *Quelques éléments pour une théorie de la ponctuation blanche – à partir de la poésie contemporaine*, «L'Information grammaticale», 102, 2004, pp. 39-43.

- , *Plurisystème ponctuationnel, dimension, intensité des signes et architecturation du texte poétique*, «Langue française», 172, 4, 2011, pp. 83-98, doi: 10.3917/lf.172.0083.
- , *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, Lambert-Lucas, Limoges 2014, doi: 10.4000/genesis.1575.
- Flaubert Gustave, *Lettre à Louise Colet, 8-9 mai 1852*, in Id., *Correspondance*, t. II, Conard, Paris 1926 (1889), pp. 406-411.
- Ferrarini Marisa, *Dante, Rivarolo o Moutonnet*, in Fabio Scotto, Gabriella Catalano (a cura di), *La nascita del concetto moderno di traduzione*, Armando, Roma 2001, pp. 214-228.
- Ferrini Jean-Pierre, *Lectures de Dante. Un doux style nouveau*, Hermann, Paris 2006, ried. con il titolo *Dante et les écrivains*, Hermann, Paris 2021.
- Finas Lucette, *Bataille, Proust: la danse devant l'arche*, «La Nouvelle Revue Française», 580, 2007, pp. 32-51.
- Forest Philippe, *Défense de Tel Quel: l'éternel réflexe de réduction*, «L'Infini», 39, 1992, pp. 56-73.
- , *Histoire de Tel Quel. 1960-1982*, Seuil, Paris 1995.
- , *De Tel Quel à L'Infini. Nouveaux essais*, Cécile Defaut, Nantes 2005.
- Frankel Margherita, *Le Code dantesque dans l'œuvre de Rimbaud*, Nizet, Paris 1975.
- 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.
- Fregosi Renée, *L'instant philosophique fondateur de l'incertitude Démocratique*, «Lignes», 28, 1996, pp. 146-156.
- Ffrench Patrick, *The Time of Theory*, Oxford University Press, Oxford 1995.
- , *The Tel Quel Reader*, Routledge, London-New York 1998.
- Ffrench Patrick, Forest Philippe, *De Tel Quel à L'Infini: l'avant-garde et après? Colloques de Londres et de Paris mars 1995*, Pleins Feux, Nantes 2000.
- Gabetta Gianfranco, *Le temps et la mort dans la philosophie de Jankélévitch*, «Critique», 500-501, 1989, pp. 26-31.
- Galletti Marina, *Il mostro bicefalo. Percorsi nell'eterologia di Georges Bataille*, Artemide, Roma 2020.
- Gardes Joëlle, *Ô qui dira les torts de la rime...*, «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», 13, 2016, pp. 47-54.
- Geertruijden Martine van, *Le traduzioni francesi della "Commedia" nel Novecento*, «Critica del testo», 14, 2011, pp. 203-225.
- Genette Gérard, *Figures II*, Seuil, Paris 1969.
- , *Figures III*, Seuil, Paris 1972.
- , *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1994 (1982).
- , *Figures IV*, Seuil, Paris 1999.
- , *Seuils*, Seuil, Paris 2002 (1987).
- George François, *Sillages. Essais philosophiques et littéraires*, Hachette, Paris 1986.
- Gillet Louis, *Dante*, Flammarion, Paris 1941.
- Gilson Étienne, *Dante et la philosophie*, Les belles lettres, Paris 1952 (1939).
- Gleize Jean-Marie (dir.), *Francis Ponge*, Éditions de l'Herne, Paris 1986.
- , *Francis Ponge*, Seuil, Paris 1988.
- , *À noir. Poésie et littéralité*, Seuil, Paris 1992.
- Gourmont Remy de, *Esthétique de la langue française*, Mercure de France, Paris 1955 (1899).

- Goux Jean-Joseph, *Marx et l'inscription du travail*, in *Tel Quel, Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris 1968, pp. 188-211.
- , *Numismatiques I*, «Tel Quel», 35, 1968, pp. 64-89.
- , *Numismatiques II*, «Tel Quel», 36, 1969, pp. 54-75.
- Groupe μ , *Rhétorique de la poésie: lecture linéaire, lecture tabulaire*, Éditions Complexe, Bruxelles 1977.
- Guenon René, *L'Ésotérisme de Dante*, Charles Bosse, Paris 1925.
- Guglielminetti Marziano, «*Il faut être voyant*» (*Nota su due Inferni*), «Lecture classensi», 19, 1990, pp. 9-14.
- Hansel Joëlle, *Vladimir Jankélévitch, une philosophie du charme*, Éd. Manucius, Paris 2012.
- Hauvette Henri, *Introduction à l'étude de la Divine Comédie*, Hachette, Paris 1911.
- , *Études sur la Divine Comédie*, Honoré Champion, Paris 1922.
- Hay Louis, «*Le texte n'existe pas*». *Réflexions sur la critique génétique*, «Poétique», 62, 1985, pp.147-158.
- Hollender Paul, *Political Pilgrims*, Oxford University Press, New York 1981.
- Hollier Denis, *La Prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille*, Gallimard, Paris 1974.
- Houdebine Jean-Louis, *L'impasse du langage dans le marxisme*, «Tel Quel», 67, 1976, pp. 81-96.
- Hugo Victor, *La Vision de Dante*, in Id., *La Légende des siècles*, Gallimard, Paris 1950 (1859).
- , *Après une lecture de Dante*, in Id., *Les Voix intérieures*, in *Œuvres poétiques*, t. I, Gallimard, Paris 1964 (1837).
- , *Préface de Cromwell*, in Id., *Théâtre complet*, t. I, Gallimard, Paris 1964, pp. 411-423.
- , *Écrit sur un exemplaire de la «Divina Commedia»*, in Id., *Les Contemplations*, in *Œuvres poétiques*, t. II, Gallimard, Paris 1967 (1856).
- Hunkeler Thomas, *Dante à Lyon: des «rime petrose» aux «durs épigrammes»*, «Italique», 11, 2008, pp. 9-27, doi: 10.4000/italique.207.
- Jakobson Roman, *Du réalisme artistique*, «Tel Quel», 24, 1966, pp. 33-41.
- Jankélévitch Vladimir, *De l'ipséité*, «Revue Internationale de Philosophie», 2, 5, 1939, pp. 21-42.
- , *Traité des vertus*, Bordas, Paris 1949.
- , *La Musique et l'ineffable*, A. Colin, Paris 1961.
- , *L'Irréversible et la nostalgie*, Flammarion, Paris 1974.
- , *De la musique au silence. Debussy et le mystère de l'instant avec 46 exemples musicaux*, Plon, Paris 1976.
- , *Entretien avec Robert Hebrard*, «L'Arc», 75, 1979, pp. 7-12.
- , *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien, La Matière et l'occasion*, t. I, Seuil, Paris 1980 (1957).
- , *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien, La méconnaissance. Le malentendu*, t. II, Seuil, Paris 1980 (1957).
- , *Philosophie première*, PUF, Paris 1954.
- , *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux*, Flammarion, Paris 2017 (1963).
- , *La liberté*, in François Schwab (dir.), *Présence de Vladimir Jankélévitch: le Charme et l'Occasion*, Beauchesne, Paris 2010, pp. 375-385.
- Jerphagnon Lucien, *Entrevoir et vouloir*, Les Belles Lettres, Paris 2016 (2008).
- Jouvet Michel, *Le Sommeil et le Rêve*, Odile Jacob, Paris 2000 (1992).
- , *Pourquoi rêvons-nous, pourquoi dormons-nous? Où, quand, comment?*, Odile Jacob, Paris 2000.
- , *Le Sommeil, la conscience et l'éveil*, Odile Jacob, Paris 2016.

- Juin Hubert, *L'étonnante aventure de la revue Tel Quel*, «Le Monde», 30 janvier 1981.
- Kauppi Nilo, *Tel Quel: la constitution sociale d'une avant-garde*, Finnish Society of Letters, Helsinki 1990.
- Kechichian Patrick, *Dans la lumière de Dante*, «Le Monde», 13 octobre 2000.
- Köhler Erich, *Sociologia della fin'amor*, trad. di Mario Mancini, Liviana, Padova 1976.
- Kristeva Julia, *Pour une sémiologie des paragrammes*, «Tel Quel», 29, 1967, pp. 53-75.
- , *Sêmeiōtiké. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris 1969.
- , *La Révolution du langage poétique*, Seuil, Paris 1974.
- , *Polylogue*, Seuil, Paris 1977.
- , *Mémoire*, «L'Infini», 1, 1983, pp. 39-54.
- , *Soleil Noir*, Gallimard, Paris 1987.
- , *Les Samourais*, Fayard, Paris 1990.
- Lacan Jacques, *Écrits*, Seuil, Paris 1966.
- , *Séminaire V. Les formations de l'inconscient*, Seuil, Paris 1998.
- , *Autres écrits*, Seuil, Paris 2001.
- Lacoste Jean, *La musique et la plénitude exaltante de l'être*, «Critique», 500-501, 1989, pp. 71-101.
- Lafont Robert, *Les Cathares en Occitanie*, Fayard, Paris 1982.
- , *Le Chevalier et son désir*, Éditions Kimé, Paris 1992.
- Lamartine Alphonse de, *XVII^e entretien. Dante*, in Id., *Cours familier de littérature. Un entretien par mois*, t. III, chez l'auteur, Paris 1857.
- Landi Michela, «Una cattiva infinità». *Parentesi e parabasi nella modernità francese*, in Anna Dolfi (a cura di), *Non finito, opera interrotta e modernità*, FUP, Firenze 2015, pp. 53-82.
- , «Une extreme solitude»: le discours amoureux de Stendhal à Roland Barthes, in Fabienne Bercegol, Helmut Meter (dir.), *Métamorphoses du roman sentimental. XIX^e-XXI^e siècle*, Garnier, Paris 2015, pp. 291-314.
- , «Ce danger délicieux qui meurt à tout instant». *Critique, ironie et musique chez Vladimir Jankélévitch*, in Thimotée Picard (dir.), *La critique musicale au XX^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2020, pp. 147-156.
- Lange Maurice, *Victor Hugo et les sources de la «Vision de Dante»*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», 4, 1918, pp. 532-561.
- Lebensztejn Jean-Claude, *Florilège de la nonchalance*, «Critique», 473, 1986, pp. 1025-1052.
- Levillain Henriette (dir.), *Dante et ses lecteurs*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2001.
- , *Dante: une poétique pour le XX^e siècle*, «Revue de littérature comparée», 308, 4, 2003, pp. 391-402.
- Levinas Emmanuel, *Vladimir Jankélévitch*, in Id., *Hors sujet*, Le livre de poche, Paris 1997.
- Lieval Jean-Luc, *L'île heureuse*, «Critique», 500-501, 1989, pp. 35-41.
- Lisciani-Petrini Enrica (dir.), *En dialogue avec Vladimir Jankélévitch*, J. Vrin-Mimesis, Paris-Milano 2009.
- , *Jankélévitch inactuel/actuel*, in François Schwab, *Présence de Vladimir Jankélévitch: le Charme et l'Occasion*, Beauchesne, Paris 2010, pp. 175-189.
- Longo Giulia, *Kierkegaard, Nietzsche: eternità dell'istante, istantaneità dell'eterno*, Mimesis, Milano 2008.
- Lubrina Jean-Jacques, *Vladimir Jankélévitch. Les dernières traces du maître*, Éditions Josette Lyon, Paris 1999.

- Lugli Vittorio, *Dante e Balzac con altri italiani e francesi*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1952.
- Macchia Giovanni, *Nel magma dei progetti*, in Id., *Baudelaire*, Rizzoli, Milano 1975, pp. 27-55.
- Maggiori Robert, *Jankélévitch et la morale de l'amour*, «Critique», 500-501, 1989, pp. 3-8.
- Mallarmé Stéphane, *Observation relative au poème «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard»*, in Id., *Œuvres complètes*, t. I, sous la direction de Bertrand Marchal, Gallimard, Paris 1998 (1945), pp. 391-392.
- , *Crise de vers*, in Id., *Divagations*, in *Œuvres complètes*, t. II, sous la direction de Bertrand Marchal, Gallimard, Paris 2003, pp. 204-213.
- Mandel'stam Osip Èmil'evič, *Entretien sur Dante*, trad. par Louis Martinez, Éditions L'Âge d'homme, Lausanne 1977.
- Mandonnet Pierre, *Dante le Théologien. Introduction à l'intelligence de la vie, des œuvres et de l'art de Dante Alighieri*, Desclée De Brouwer, Paris 1935.
- Marchese Angelo, *L'officina della poesia: principi di poetica*, Mondadori, Milano 1985.
- Marinetti Filippo Tommaso, *Supplemento al manifesto tecnico della letteratura futurista*, Lacerba, Firenze 1914 (1912).
- Marmande Francis, *L'Indifférence des ruines (Variations sur l'écriture du «Bleu du ciel»)*, Parenthèses, Marseille 1985.
- , *Le Pur bonheur*, Georges Bataille, Nouvelles Éditions Lignes, Paris 2011.
- Marramao Giacomo, *Kairós. Apologia del tempo debito*, Laterza, Bari 2005 (1992).
- Marx-Scoura Danielle, *The cultural politics of Tel Quel*, Pennsylvania State University Press, Panama 1996.
- Masseron Alexandre, *Pour comprendre la Divine Comédie*, Desclée De Brouwer, Paris 1939.
- Maurras Charles, *Le Conseil de Dante*, Nouvelle Librairie Nationale, Paris 1920.
- , *Dante et Mistral*, in Id., *Poésie et vérité*, H. Lardanchet, Lyon 1944.
- Mengaldo Pier Vincenzo, *Dante e Petrarca nella letteratura italiana, Rewriting Dante, «Semicerchio»*, 36, 1, 2007, pp. 14-18.
- Michel Alain (dir.), *Théologiens et mystiques au Moyen Age*, Gallimard, Paris 1997.
- Mignon Maurice (dir.), *Mélanges sur Dante publiés à l'occasion du sixième centenaire de la mort du poète*, La Nouvelle Revue d'Italie, Roma 1931.
- Millet-Gérard Dominique, *Claudiel poète-théologien: la référence dantesque*, in Ead. (dir.), *La prose transfigurée: vingt études en hommage à Paul Claudel pour le cinquantenaire de sa mort*, PUPS, Paris 2005.
- Mollier Pierre, «*Il a inventé une langue*», «L'Histoire», 332, 6, 2008, pp. 60-63.
- Montaigne Michel de, *De l'institution des enfants*, in Id., *Essais*, t. I, Rapilly, Paris 1827 (1580).
- Moravia Sergio, *Introduzione a Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, in Friedrich Nietzsche, *Considerazioni inattuali*, trad. di Ferruccio Masini, Newton Compton, Roma 1993.
- Morel Camille, *Les plus anciennes traductions françaises de la Divine Comédie*, Librairie Universitaire H. Welter, Paris 1897.
- Musset Alfred de, *Souvenir*, in Id., *Poésies nouvelles*, Charpentier, Paris 1852.
- Navarre Marguerite de, *Les Prisons*, sous la direction de Simone Glasson, Droz, Genève 1978 (1896).
- Nardi Bruno, *L'averroismo del "primo amico" di Dante*, «Studi danteschi», 25, 1940, pp. 66-70.

- Nietzsche Friedrich, *Nietzsche Werke*, Kritische Gesamtausgabe, herausgaben von Giorgio Colli, Mazzino Montinari, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1973.
- , *La Gaya scienza*, trad. di Francesca Ricci, Newton Compton Editori, Roma 1986.
- , *David Strauss. L'uomo di fede e lo scrittore*, trad. di Sossio Giametta, Adelphi, Milano 1991.
- , *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, in Id., *Considerazioni inattuali*, trad. e cura di Ferruccio Masini, Newton Compton Editori, Roma 1993.
- Ossola Carlo, *Introduzione alla Divina Commedia*, Marsilio, Venezia 2012.
- , «*La Comédie*»: Dante al ritmo del XXI secolo, «Il Sole 24 ore», 9 gennaio 2018.
- , *Préface* a Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, sous la direction de Carlo Ossola, avec la collaboration de Jean-Pierre Ferrini, Luca Fiorentini, Ilaria Gallinaro, Pasquale Porro, Gallimard, Paris 2021, pp. ix-xxx.
- Ozanam Frédéric, *Dante et la philosophie catholique au treizième siècle*, Librairie classique de Perisse Frère, Paris 1839.
- Pasi Carlo, *Georges Bataille. La ferita dell'eccesso*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
- Perrus Claude, *Tra rifiuto e memoria: Dante nella Francia moderna e contemporanea*, in Marcello Ciccutto (a cura di), *Lecture classensi*, vol. XXXIX, Longo Editore, Ravenna 2011, pp. 33-46.
- Perse Saint-John, *Pour Dante*, Gallimard, Paris 1965.
- Pétillon-Boucheron Sabine, *Les détours de la langue. Étude sur la parenthèse et le tiret double*, Peeters, Louvain-Paris 2002.
- , *Parenthèse et tiret double: pour une polyphonie mouvante*, «L'Information Grammaticale», 102, 2004, pp. 46-50.
- Petrocchi Giorgio, *Vita di Dante*, Laterza, Bari 1983.
- Petroni Liano, *Presenza di Dante in Francia: ancora su una recente traduzione della Commedia*, in *Lecture classensi*, voll. IX-X, Longo Editore, Ravenna 1982, pp. 262-275.
- , *Tradurre: pratica e teoria. Un esempio francese concernente la Divina Commedia*, «Francofonia», 24, 1993, pp. 3-23.
- Pézard André, *Dante sous la pluie de feu*, Jules Vrin, Paris 1950.
- Pinchard Bruno, *Le Bûcher de Béatrice. Essai sur Dante*, Aubier, Paris 1996.
- Pinchard Bruno, Trottmann Christian, *Pour Dante. Dante et l'apocalypse. Lectures humanistes de Dante*, Honoré Champion, Paris 2001.
- Pingaud Bernard, *Où va Tel Quel*, «La Quinzaine Littéraire», 42, 1968, pp. 8-9.
- Pisan Christine de, Gerson Jean, Montreuil Jean de, et al., *Lettre de Christine de Pizan, lettre à maître Pierre Col, 2 octobre 1402*, in Erick Hicks (dir.), *Le Débat sur le Roman de la Rose*, Honoré Champion, Paris 1977, pp. 141-142.
- Pisan Christine de, *Le Chemin de long étude*, texte édité par Andrea Tarnowski, Librairie générale française, Paris 2000.
- Pitwood Michael, *Dante and the French Romantics*, Librairie Droz, Genève 1985.
- Pleynet Marcelin, *Poésie 61*, «Tel Quel», 8, 1962, pp. 15-19.
- , *Comme*, Seuil, Paris 1965.
- , *Les problèmes de l'avant-garde*, «Tel Quel», 25, 1966, pp. 77-86.
- , *La poésie doit avoir pour but...*, in Tel Quel, *Theorie d'ensemble*, Seuil, Paris 1968, pp. 94-126.
- , *Braque et les écrans truqués*, «Art Press», 8, 1974, pp. 15-26.
- , *Le peinture par l'oreille*, «Tel Quel», 67, 1976.

- , *Un trouble de mémoire à propos de l'histoire de Tel Quel*, «L'Infini», 49-50, 1995, pp. 55-56.
- , *Le plus court chemin. De Tel Quel à L'Infini*, Gallimard, Paris 1997.
- Ponge Francis, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Gallimard, Paris 1967.
- , *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1999-2002, 2 tomes.
- Poulet Georges, *Études sur le temps humain*, Plon, Paris 1952-1968, 4 tomes.
- Pound Ezra, *Les Cantos pisans*, trad. par Denis Roche, Éditions de l'Herne, Paris 1965.
- Prigent Christian, *Question d'oroel*, «Revue des sciences humaines», 59, 188, 1982, pp. 139-145.
- Proust Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, Paris 1987-1989, 4 tomes.
- , *Carnets*, édition établie par Florence Callu, Antoine Compagnon, Gallimard, Paris 2002.
- , *Jean Santeuil*, Gallimard, Paris 1971.
- , *Le Carnet de 1908*, édition établie par Philip Kolb, Gallimard, Paris 1976.
- Renaudet Augustin, *Dante humaniste*, Les belles lettres, Paris 1952.
- Revah Louis-Albert, *Sur la partialité en musique*, «Critique», 500-501, 1989, pp. 57-70.
- Ricardou Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, Paris 1967.
- Richman Michèle, *Bataille's Prehistoric Turn: The Case for Heterology*, «Theory, Culture & Society», n.s. *Bataille and Heterology*, edited by Roy Boyne, Marina Galletti, 35, 4-5, 2018, pp. 155-173, doi: 10.1177/0263276416636453.
- Rigolot Carol, *Victor Hugo Et Saint-John Perse: Pour Dante*, «The French Review», 57, 6, 1984, pp. 794-801, <<https://www.jstor.org/stable/392430>> (10/2021).
- Rimbaud Arthur, *Alchimie du verbe*, in Id., *Une Saison en enfer*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1972.
- , *Vie II*, in Id., *Illuminations*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1972.
- Ristat Jean, *Qui sont les contemporains*, Gallimard, Paris 1975.
- Robbe-Grillet Alain, *Pour un nouveau roman*, Éditions de Minuit, Paris 1996 (1963).
- Roche Denis, *La poésie est inadmissible*, in Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris 1968, pp. 221-227.
- Rougemont Denis de, *L'Amour et l'Occident*, Plon, Paris 2006 (1939).
- Rousset Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent: la scène de première vue dans le roman*, José Corti, Paris 1981.
- Rovatti Pier Aldo, *Le sens des mots (les oscillations de la conscience)*, «Critique», 500-501, 1989, pp. 21-25.
- Rubino Gianfranco, *Dante nel Novecento letterario francese*, «Critica del testo», 14, 2011, pp. 177-202.
- Safieddine Mona, *Nerval dans le sillage de Dante. De la Vita Nuova à Aurélia*, Cariscript, Paris 1994.
- Sainte-Beuve Charles Augustin de, *La Divine Comédie de Dante traduite par M. Mesnard*, in Id., *Causeries du lundi*, t. XI, Garnier, Paris 1929 (1856), pp. 198-214.
- Sala-Molins Lluís, *En guise de prologue*, «Lignes», 2, 28, 1998, pp. 5-9.
- Sanguineti Edoardo, *Dante Inf. VIII*, «Il Verri», 14, 1964, pp. 22-24, trad. par Jean Thibaudeau, *Dante Inf. VIII*, «Tel Quel», 23, 1965, pp. 34-51.
- , *Il realismo di Dante*, Sansoni, Firenze 1966.
- Santi Sylvain, *Georges Bataille, à l'extrémité fuyante de la poésie*, Rodopi, Amsterdam 2007.
- Santone Laura, *La ricerca dell'istante privilegiato*, in Jacqueline Risset (a cura di), *Bataille-Sartre, un dialogo incompiuto*, Artemide, Roma 2002, pp. 139-144.

- Sartre Jean-Paul, *Situations I*, Gallimard, Paris 1974.
- Sasso Robert, *Georges Bataille: le système du non-savoir. Une ontologie du jeu*, Les Éditions de Minuit, Paris 1978.
- Savigneau Josyane, *L'héritage intellectuel de Mai 68*, «Le Monde», 27 juillet 2010.
- Schelling Friedrich Wilhelm Joseph, *Dante dans la perspective philosophique*, trad. par Jacques Legrand, «Tel Quel», 23, 1965, pp. 2-11.
- Schwab Françoise (dir.), *Présence de Vladimir Jankélévitch: le Charme et l'Occasion*, Beauchesne, Paris 2010.
- Schwab Françoise, Rouvière Jean-Marc (dir.), *Vladimir Jankélévitch, l'empreinte du passeur*, Éd. Le Manuscrit, Paris 2007.
- Scialom Marc, *Répertoire chronologique et raisonné des traductions françaises de la «Divine Comédie»*, «Lingua e letteratura», 4, 7, 1986, pp. 124-164.
- , *Pour une typologie des divines Comédies en français*, «Revue des Études Italiennes», 33, 1987, pp. 19-31.
- , *La traduction de la Divine Comédie, baromètre de sa réception en France?*, «Revue de littérature comparée», 63, 2, 1989, pp. 197-207.
- , *Dante, Baromètre des passions françaises*, in Stéphane Michaud (dir.), *L'Édification. Morales et cultures au XIX^e siècle*, Créaphis, Paris 1993, pp. 133-145.
- Scotto Fabio, *Poetica delle forme brevi nella modernità francese*, in Daniele Borgogni, Gian Paolo Caprettini, Carla Vaglio Marengo (a cura di), *Forma breve*, Accademia University Press, Torino 2016, pp. 41-54.
- Serça Isabelle, *Esthétique de la ponctuation*, Gallimard, Paris 2012.
- Sollers Philippe, *Une curieuse solitude*, Seuil, Paris 1958.
- , *Le Parc*, Seuil, Paris 1961.
- , *Francis Ponge*, Seghers, Paris 1963.
- , *Dante et la traversée de l'écriture*, «Tel Quel», 23, 1965, pp. 12-32.
- , *Drame*, Seuil, Paris 1965.
- , *Littérature et totalité*, «Tel Quel», 26, 1966, pp. 81-85.
- , *Nombres*, Seuil, Paris 1966.
- , *Écriture et révolution*, in Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris 1968, pp. 67-79.
- , *Niveaux sémantiques d'un texte moderne*, in Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, pp. 318-325.
- , *L'Écriture et l'expérience des limites*, Seuil, Paris 1968.
- , *Logiques*, Seuil, Paris 1968.
- , *Réponses*, «Tel Quel», 43, 1970, pp. 71-76.
- , *Sur la contradiction*, «Tel Quel», 45, 1971, pp. 3-22.
- , *Critiques*, «Tel Quel», 46, 1971, pp. 125-137.
- , *La pratique formelle d'avant-garde*, «Tel Quel», 46, 1971, pp. 103-104.
- , *H*, Seuil, Paris 1973.
- , *Sur le matérialisme*, Seuil, Paris 1974.
- , *Paradis*, Seuil, Paris 1981.
- , *Le Cœur absolu*, Gallimard, Paris 1987.
- , *La Divine Comédie. Entretiens avec Benoît Chantre*, Gallimard, Paris 2002 (2000).
- , *Un vrai roman. Mémoires*, Plon, Paris 2007.
- , *Vers le Paradis. Dante au Collège des Bernardins*, Desclée de Brouwer, Paris 2010.
- Sollers Philippe, Ponge Francis, *Correspondance*, «L'Infini», 49-50, 1995, pp. 32-51.
- Sozzi Lionello, *Dante e Hugo*, in Gian Luigi Beccaria (a cura di), *Lettura Classensi*, vol. XIV, Longo Editore, Ravenna 1985, pp. 45-61.

- , *Dante in Francia dai Romantici a Baudelaire*, in Marziano Guglielminetti (a cura di), *Lecture classensi*, vol. XIX, Longo Editore, Ravenna 1990, pp. 23-34.
- Spada Marcel, *Francis Ponge*, Seghers, Paris 1974.
- Stambler Bernanrd, *Trois rêves*, trad. par Denis Roche, «Tel Quel», 23, 1965, pp. 52-68.
- Starobinski Jean, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Gallimard, Paris 1971.
- Stétié Salah, *Un suspens de cristal*, Fata Morgana, Saint Clément de Rivière 1995.
- , *Arthur Rimbaud*, Fata Morgana, Saint Clément de Rivière 2006.
- Suarès André, *Portraits et Préférences. De Benjamin Constant à Arthur Rimbaud*, Gallimard, Paris 1991.
- Suarès Guy, *Vladimir Jankélévitch*, La Manufacture, Paris 1986.
- , *L'Éblouissement Jankélévitch*, L'éclat, Paris 2013.
- Tadié Jean-Yves, *Marcel Proust*, Gallimard, Paris 1996.
- Tamassia Paolo, *Al di là della dialettica: politica e letteratura* in Jacqueline Risset (a cura di), *Bataille-Sartre, un dialogo incompiuto*, Artemide, Roma 2002, pp. 35-47.
- Tel Quel, *Déclaration*, «Tel Quel», 1, 1960, p. 4.
- , *Positions du mouvement de Juin '71*, «Tel Quel», 47, 1971, pp. 117-134.
- , *Éditorial. À propos de La Chine sans utopie*, «Tel Quel», 59, 1974, p. 7.
- , *À propos du maoïsme*, «Tel Quel», 68, 1976, p. 104.
- Thibaudeau Jean, *Le roman comme autobiographie*, in Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris 1968, pp. 212-220.
- , *Mes années «Tel quel»: mémoire*, Éd. Écriture, Paris 1994.
- Trinchero Cristina, *La prima traduzione francese della "Vita Nuova" nell'opera dell'italianista Étienne-Jean Delécluze*, «Studi Francesi», 59, 2, 2015, pp. 302-318, doi: 10.4000/studifrancesi.323.
- Vallone Aldo, *La traduzione francese di Pézard*, in Id., *Ricerche dantesche*, Milella, Lecce 1967, pp. 282-295.
- Van der Poel Ieme, *Une révolution de la pensée: maoïsme et féminisme à travers Tel Quel, Les Temps modernes et Esprit*, Rodopi, Amsterdam 1992.
- Van Reeth Adèle, *Le mystère de la mort*, «France Culture», 23 avril 2014, <<https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/vladimir-jankelevitch-34-le-mystere-de-la-mort>> (10/2021).
- Vegliante Jean-Charles, *Notes pour une nouvelle traduction de La Comédie de Dante*, «Po&sie», 76, 1996, pp. 120-126.
- , *Perception française de l'Italie et traduction de l'italien: histoire d'un malentendu*, «Romantisme», 106, 1999, pp. 69-81.
- , *Ridire la "Commedia" in francese oggi*, «Dante», 2, 2005, pp. 59-79.
- , *Quelques traces d'un Dante français*, «Chroniques Italiennes», 22, 2012, pp. 1-26.
- , *Quel Dante en français aujourd'hui? Pour une philologie des traductions*, «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», 10, 2013, pp. 79-87.
- , *Alcune riflessioni sulla rima, e come tradurla*, «Rivista di letterature moderne e comparate», 70, 1, 2018, pp. 89-96.
- Vergani Luisa, *La Commedia, secondo l'antica vulgata by Dante Alighieri; Giorgio Petrocchi*, «Italice», 46, 2, 1969, pp. 191-193, doi: 10.2307/477953.
- Vincent Jean-Didier, *L'autre versant de l'esprit*, «Critique», 603-604, 1997, pp. 561-570.
- Voltaire, *Le Dante*, in Id., *Dictionnaire Philosophique*, in *Œuvres complètes de Voltaire*, t. XVIII, Garnier, Paris 1878 (1764), pp. 312-315.

—, *Lettre au R. P. Bettinelli, mars 1761*, in Id., *Correspondance générale*, in *Œuvres complètes de Voltaire*, t. XLI, Garnier, Paris 1881 (1784), pp. 250-252.

Widemann Dominique, *Un Sollers "al Dante"*, «L'Humanité», 19 octobre 2000.

Worms Frédéric, *L'intelligence gagnée par l'intuition? La relation entre Bergson et Kant*, «Les Études philosophiques», 59, 4, 2001, pp. 453-464.

—, *L'émerveillement et l'indignation. Les deux exclamations de Vladimir Jankélévitch dans les moments philosophiques du XX^e siècle*, in François Schwab, *Présence de Vladimir Jankélévitch: le Charme et l'Occasion*, Beauchesne, Paris 2010, pp. 103-113.

Worms Frédéric, Wunenburger Jean-Jacques, *Bachelard et Bergson. Continuité et discontinuité?*, Presses Universitaires de France, Paris 2008.

Xu Kefei, *Le maoïsme de Tel Quel autour de Mai 68*, «Transtext(e)s Transcultures», 6, 2011, <<https://journals.openedition.org/transtexts/436>> (10/2021).

Indice dei nomi

- Acutis Cesare 230
Adorno Gretel
Adorno Wiesengrund Theodor 126-127, 126n.-127n., 260
Agosti Stefano 28, 28n., 32, 32n.-33n., 169-171, 169n.-170n., 172n., 177n., 247, 250
Ahrweiler Hélène 235
Alain de Lille 83
Alighieri Dante 12-13, 12n., 39, 39n., 45n.-46n., 55, 61, 61n., 63, 65-93, 65n.-83n., 85n.-105n., 95, 97-101, 103, 105, 112-113, 113n., 117-118, 129n., 131, 131n., 136n., 163, 167, 227-247, 249-272
Althusser Louis 18, 260
Ambrosini Richard 233
Amendola Luigi 250
Ancet Jacques 250
Aniel Jannini Pasquale 230
Antonelli Giacomo 250
Apollinaire Guillaume 51-52, 189, 191, 230, 232, 244, 247, 251
Apter Emily S. 137n., 260
Arabî Ibn' 118, 118n.
- Aragona Raffaele 235-236
Arbasino Alberto 233
Arendt Hannah (nata Johanna) 89
Argentieri Simona 250
Aringoli Alessio 250
Arioste vedi Ariosto Ludovico
Ariosto Ludovico 71
Aristotele 120, 153
Arnaudet Didier 250
Aroux Eugène 77, 77n., 260
Artaud Antonin 22, 24, 24n., 239, 243, 246, 257
Audino Antonio 114n., 250
Auerbach Erich 66
Augias Corrado 250
Aveto Andrea 235
Avice Jean-Paul 232, 236
Aymé Marcel 235
- Bachelard Gaston 143, 143n., 152n., 260, 272
Bach Johann Sebastian 125, 125n.
Bachtin Michail Michailovič 24
Bacigalupo Massimo 230
Baldacci Luigi 231

- Balestrini Nanni 11n., 19, 19n., 41, 227
 Balzac Honoré de 73, 74n.-76n., 75-76, 86n., 131n., 247, 260, 267
 Bann Stephen 260
 Barbero Alessandro 66n., 260
 Barberi Squarotti Giorgio 251
 Barbier Auguste 73, 73n., 76, 101n., 261
 Barceló Miquel 105, 105n., 227
 Barillas Laure 137n.-138n.
 Barilli Renato 229
 Barrès Maurice 78, 78n., 261
 Barthes Roland 18, 20-21, 20n.-21n., 30n., 36, 36n., 38-39, 39n., 45, 45n., 48n., 49-50, 50n., 86, 86n., 107, 107n., 117, 117n.-118n., 122-123, 122n.-123n., 140-141, 140n.-141n., 161-162, 161n.-162n., 164, 164n., 174, 174n., 197n.-198n., 231, 261, 266
 Bartoli Jean-Pierre 146n., 261
 Bataille Georges 12, 12n.-14n., 22, 22n., 57, 57n., 82, 88, 119-120, 120n., 136, 136n., 139-140, 139n.-142n., 142, 147-149, 147n.-149n., 151n., 154, 154n., 160-161, 160n.-161n., 164n., 167n., 169, 179n., 186, 196-201, 196n.-201n., 228-229, 231-233, 236-237, 240, 242-243, 247-249, 251-255, 259, 261, 264-265, 267-270
 Baudelaire Charles 59n., 131n., 155n., 166, 166n., 171, 171n., 191, 197, 197n., 238, 243, 245, 249, 255, 257, 261-262, 267, 271
 Baudry Jean-Louis 17, 22, 22n., 261
 Beccaria Gian Luigi 74n., 100n., 261, 270
 Bec Christian 91n., 260-261
 Beckett Samuel 49, 235, 253
 Bellemin-Noël Jean 261
 Benedetti Francesco 251
 Bénézet Mathieu 41, 41n., 251
 Benjamin Walter 108, 155n., 164, 164n., 261
 Benveniste Émile 130, 130n., 261
 Bergaigne François 67-68, 67n., 101n.
 Bergson Henri 139, 139n., 143, 143n., 149n., 150-151, 261, 272
 Berlowitz Béatrice 137n., 151n.-152n., 261
 Berman Antoine 99n., 233, 261
 Bernardo di Chiaravalle (nato Bernard de Fontaine) 87
 Berthier Joachim-Joseph 99
 Bertozzi Marco 251
 Bevilacqua Mirko 251
 Biagini Enza 63, 63n., 251, 286, 288
 Bianciotti Hector 251
 Bigongiari Piero 57, 57n.-58n., 61, 61n., 227
 Bishop Michael 111, 111n., 182n., 251
 Blanchot Maurice 41, 49, 249
 Bobillier Gérard 234
 Boccaccio Giovanni 66, 70-71, 85, 234
 Boezio Anicio Manlio Torquato Severino 69
 Boisrouvray Fernand de 17
 Boitani Piero 233
 Bologna Corrado 251
 Bombarde Odile 236
 Bompiani Ginevra 11n., 60n., 227, 232, 251, 263
 Bonifacio VIII (nato Benedetto Caetani) 73
 Bonito Oliva Achille 230, 233, 235
 Bonnefoy Yves 23n., 86, 88n., 95, 95n., 101, 101n., 105, 105n., 117, 117n., 131, 131n., 152-153, 153n., 168, 168n., 186, 186n., 227, 232-237, 242, 249, 251, 253, 261
 Borer Alain 14, 256
 Borges Jorge Luis 79, 79n., 118, 118n., 163, 262
 Borgogni Daniele 24n., 270
 Bornier Henry de 74n.
 Boschian Catherine 99, 262
 Botticelli Sandro (nato Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi) 105, 105n., 227, 232, 236, 247-248, 252, 256-257, 259
 Boucheron-Pétillon Sabine
 Bourdieu Pierre 57, 57n.
 Boyer d'Agen Auguste Jean 101n.
 Brabant Siger de 75, 75n.

- Bratschi Georges 251
 Breda Paolo 13n., 251
 Brentano Clemens 97, 98n.
 Breton André 161, 161n., 231, 235,
 239, 243
 Brignoli Laura 72n., 262
 Brochier Jean-Jacques 262
 Brotchie Alastair 160n., 261
 Brugnolo Furio 251
 Buffoni Franco 252
 Buleu François-Robert 262
 Bullart Isaac 67, 67n., 262

 Cacciavillani Giovanni 109, 109n., 262
 Cahen Gérald 150n., 262
 Calabrò Giovanna 233
 Calle-Gruber Mireille 225
 Callu Florence 162n., 269
 Camus Albert 198n., 247
 Candinas Pia 252
 Canonica Michele 18n.
 Canteloup Michel 114, 114n., 226, 252-
 254, 256-257, 259
 Cantù Francesca 252
 Caprettini Gian Paolo 24n., 270
 Carile Paolo 234, 238
 Carocci Duilio 236, 251
 Cartesio (vedi Descartes René) 109-110
 Carugno Gabriella 234-235, 237, 250
 Casati Charles 68
 Cassani Alberto 160n., 232
 Catach Nina 54n.
 Catalano Gabriella 72n., 262, 264
 Catinchi Philippe-Jean 252
 Caws Mary Ann 262
 Ceccarelli Viviane 252
 Cecchetti Dario 68, 68n., 262
 Cerami Vincenzo
 Cerroni Mauro 252
 Cézanne Paul 20
 Champart-Malandain Gabrielle 76n.
 Chantre Benoît 65n., 83, 83n., 92n., 270
 Char René 121, 121n., 198n., 262
 Charvet Monique 18n., 262
 Chateaubriand François René de 76,
 76n., 252, 262

 Chavardès Maurice 252
 Cheymol Marc 238
 Chiappelli Fredi 81n., 260
 Chinzari Stefania 114n., 117n., 252
 Chol Isabelle 52n.-53n., 53, 262
 Christin Anne-Marie 54, 54n., 127,
 127n., 262
 Cirinei Cecilia 252
 Citati Pietro 248, 252
 Claudel Paul 45n., 79, 79n., 262, 267
 Clerval Alain 252
 Cochin Henri 78
 Cohen Jean 34, 34n., 123, 123n., 262
 Colangelo Alessandro 234-235, 237,
 250
 Colesanti Massimo Colet Louise (nata
 Louise Révoil) 111n., 230-231
 Collot Michel 52, 52n.-53n., 55n.-56n.,
 59-60, 59n.-60n., 262
 Col Pierre 69n., 268
 Compagnon Antoine 162n., 269
 Contini Gianfranco 129n., 262
 Corbin Henry 142
 Corneille Pierre 71, 230
 Corsini Gianfranco 229
 Cortellessa Andrea 202n., 226-227,
 238, 254, 258-259
 Cortiana Nino 252
 Costa Jean-François 9, 101n.
 Counson Albert 65, 65n., 67n., 69n.-
 70n., 73n.-74n., 77n., 262
 Crépu Michel 252
 Crespi Stefano 252
 Crespo Ángel 100n., 258
 Curtius Ernst Robert 26, 26n., 66,
 66n., 75n., 78, 78n., 88n.-89n., 89,
 171, 263

 D'Acquino Tommaso (santo) 75n.
 Daddario Alma 233, 248, 252
 Dadoun Roger 263
 Damiani Giovanna 231
 Darle Juliette 252
 D'Ascenzo Federica 252
 D'Avila Teresa (nata Teresa Sánchez de
 Cepeda Dávila y Ahumada) 137n.

- Debenedetti Antonio 231-232, 246
 Debord Guy 21-22, 21n.-22n., 245, 263
 Debussy Achille-Claude 145, 145n.,
 155, 155n., 230-231, 237, 265
 De Ceccatty René 252, 260, 263
 De Giovannangeli Umberto 247
 Degli Angioli Gherardo 81
 Deguy Michel 23n., 191, 226, 251,
 253, 263
 Deidier Roberto 253
 Delécluze Étienne-Jean 68n., 263, 271
 Deleuze Gilles 137, 137n., 229, 243
 D'Elio Raffaella 252
 Della Croce Giovanni (nato Juan de
 Yepes Álvarez) 137n.
 Del Sapio Garbero Maria 234
 Deluy Henri 190n., 224-225, 253, 255,
 263
 Demarc Jean 253
 De Mari Carola 230
 De Nardis Luigi 231, 234
 De Petra Fausto 252
 Dermenghem Émile 154n.
 Derrida Jacques 18, 20, 21n., 22, 28,
 28n., 33n., 42n., 44n., 229, 249, 263
 Deschamps Antony (pseudonimo
 di Antoine-François-Marie
 Deschamps de Saint Amand) 73n.,
 263
 Deschamps Nicole 253
 Dessons Gérard 263
 Di Bernardini Gian Luigi 100n., 237
 Di Giammarco Rodolfo 114n., 253
 Di Girolamo Costanzo 87n., 253
 Di Meo Philippe 253
 Dionigi l'Areopagita 88
 D'Ippona Agostino (santo) 137
 Dolfi Anna 27n., 185n., 266, 288
 Donatelli Bruna 232, 253, 263
 Donzelli Maria 111n., 164n., 228, 232-
 233, 235
 Doré Paul Gustave Louis Christophe
 75n., 89
 Dorigo Ermes 235
 Dotal Christiane 235
 Doubrovsky Julien Serge 106, 106n.,
 263
 Dragonetti Roger 90n., 93, 93n.-96n.,
 95-96, 263
 Dratwicki Alexandre 235
 Du Bellay Joachim 70
 Du Bouchet André 23, 127
 Duchamp Marcel 20
 Dupin Jacques 23n.
 Duras Marguerite 230, 241, 245, 248
 Dutaut Viviane 253
 Dzieduszyccki Michele 253
 Eco Umberto 60, 60n., 247, 253, 263
 Elefante Chiara 253
 Eliot Thomas Stearns 66
 Episcopi Alberto 232
 Erba Luciano 61
 Espinasse-Mongenot Louise 99, 99n.,
 260
 Esposito Roberto 139, 139n., 252-254,
 256-257, 259, 263
 Esteban Claude 227
 Etienne Marie 253
 Falaschi Giovanni 231
 Fanelli Cristiana 237
 Farinelli Arturo 65, 66n.-67n., 69n.-
 71n., 71, 263
 Fasoli Dario 253
 Fastelli Federico 19n., 263
 Fauriel Charles-Claude 77-78, 77n., 263
 Favriaud Michel 46n., 54, 54n., 126-
 128, 126n.-128n., 195, 195n., 263
 Faye Jean-Pierre 16-17, 17n., 227
 Fazzini Marco 253
 Felici Marta 9, 13n., 28n., 135n., 238,
 245, 250, 252-256, 258-259, 263
 Fellini Federico 227-228, 231, 233-236,
 240-241, 245
 Ferrarini Marisa 264
 Ferrini Jean-Pierre 71n., 76n., 78n., 90,
 90n., 104n., 202, 202n., 227, 229,
 235, 253, 258-259, 264, 268
 Ffrench Patrick 42n., 264
 Filippini Enrico 253
 Filippini Giancarlo 253
 Fimiani Mariapaola 232
 Finck Michèle 234

- Fittipaldi Barbara 236
 Flaccus Peter 232, 236
 Flamand Paul 31, 31n., 85
 Flaubert Gustave 76-77, 77n., 86, 246, 264
 Florio Stefano 253
 Foligno Angela da 120, 120n.
 Forest Philippe 15, 15n., 17, 17n.-19n., 31, 32n., 42n., 55n.-56n., 254
 Foscolo Ugo (nato Niccolò) 71n.
 Frabotta BiancamariaFranchi Franca 233
 Franck Jacques 254
 Frankel Margherita 264
 Frattaroli Enrico 113, 113n.-114n., 117n., 122n., 125, 253, 264
 Frattoddi Marco 254
 Fregosi Renée 264
 Freud Sigmund 24, 25n., 36n., 44, 88, 133, 137n., 157-158, 159n., 184, 245, 249, 256
 Fuksas Anatole-Pierre 116n.-117n., 254
 Fumaroli Marc 254
 Funari Milena 237
 Furbank Philip Nicholas 254
 Fusini Nadia 254
- Gabetta Gianfranco 137n., 264
 Gaeta Maria Ida 232
 Gagnebin Murielle 233
 Galateria Daria 187n., 254
 Galletti Marina 7, 9, 12n.-13n., 15n., 28n., 90n., 111n., 120n., 135n., 141n., 150n., 153n., 157n., 160n., 165n.-167n., 169n., 179n., 187n., 196n.-197n., 199n., 203n., 228, 230, 232, 236-238, 250-259, 261, 263-264, 269
 Gandhi Indira 106
 Gandillot Thierry 254
 Gardes Joëlle 264
 Garouste Gérard 231
 Garritano Daniele 187n., 254
 Garrone Nico 254
 Gavronsky Serge 105n.-106n., 108n., 113n., 254
 Gazier Michèle 254
- Genette Gérard 43, 43n., 95n., 110, 110n., 121n., 165-166, 165n.-166n., 181n., 192, 192n., 201-202, 201n.-202n., 264
 George François 141n., 179n., 264
 Germain Marie Odile 14, 14n., 179n., 189n., 191n.
 Gerson Jean 69n., 268
 Giacometti Alberto 59n.
 Gigliucci Roberto 229, 233
 Gilles Gally 236
 Gillet Louis 264
 Gilson Étienne 75n., 243, 264
 Giordano Luigi 19n., 231
 Giorgi Giorgetto 237, 255
 Giraudon Liliane 190n., 225, 255
 Giudici Enzo 255
 Giuliani Alfredo 16, 16n., 20n.-22n., 129n., 229, 242, 255
 Glasson Simone 70n., 267
 Gleize Jean-Marie 56n.-58n., 58, 61n.-62n., 231, 255, 264
 Gnoli Antonio 255
 Gourmont Remy de 99, 99n.-101n., 101, 264
 Goux Jean-Joseph 20n., 265
 Gramsci Antonio 16, 16n., 18, 18n., 238, 241, 243
 Grangier Balthazar 67-68
 Grosos Philippe 145n.
 Guaraldo Enrico 255
 Guarini Ruggero 255
 Guattari Félix 229, 243
 Guenon René 77n., 265
 Guétat-Liviani Frédérique 26n., 225
 Guglielmi Joseph 43, 43n., 255
 Guglielmi Marina 236
 Guglielminetti Marziano 68n., 81n., 91n., 93n., 231, 261-263, 265, 271
 Guinfolleau Pierre-Alban 137n.-138n.
- Hansel Joëlle 139n., 265
 Hans Gaspard 255
 Haroches Charles 255
 Hauvette Henri 65, 65n., 75n., 265
 Hay Louise 190n., 265
 Hazard Paul 78

- Hegel Georg Wilhelm Friedrich 28, 137n.
 Heisenberg Werner Karl 60
 Henrot Sostero Geneviève 258
 Hersant Yves 160n., 255
 Hicks Éric 69n., 268
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 36n.
 Hollender Paul 265
 Hollier Denis 196n., 201n., 232, 255, 265
 Houdebine Jean-Louis 265
 Hugo Victor 73-74, 73n.-74n., 79n., 86, 163, 237, 265-266, 269-270
 Hunkeler Thomas 66n., 70n., 265
 Husserl Edmund Gustav Albrecht 37, 59n.
- Iafrate Giuseppe 7, 9, 13n.
- Jabès Edmond 230, 255
 Jakobson Roman 201-202, 239, 244, 265
 Jankélévitch Vladimir 136-150, 136n.-146n., 148n.-152n., 152, 154n.-155n., 155, 168, 168n., 186, 188, 188n., 261, 263-267, 270-272
 Jarrety Michel 250
 Jaujard François Xavier 98n., 231
 Jerkov Janja 237
 Jouvét Michel 158-159, 158n.-159n., 161n., 162, 265
 Joyce James 16, 16n., 43, 48-49, 48n., 86, 131n., 150, 150n., 228-229, 231, 236-241, 258
- Kahn Gustave 100n.
 Kandinskij Vasilij Vasil'evič 20
 Kéchichian Patrick 255
 Kezich Tullio 236
 Khoury-Ghata Vénus 255
 Klein Pierre-Michel 140, 140n., 142n.
 Köhler Erich 115n., 266
 Kristeva Julia 16n., 17-18, 21, 24, 24n.-25n., 33, 33n., 39, 40n., 42, 48n., 51, 51n., 120, 120n., 146n., 229, 243, 255, 266
- Krumm Ermanno 18n., 262
- Labé Louise 118, 121n.
 Lacan Jacques 25, 31, 44-45, 45n., 88, 113, 113n., 137n., 237, 249, 266
 Lacoste Jean 146n., 266
 Lacoue-Labarthe Philippe 41, 41n.
 Lafont Robert 114n., 121n., 123-124, 124n., 266
 Lamartine Alphonse de 76, 76n., 266
 Lamennais Félicité de 91, 260, 262
 Lancioni Daniela 234
 Lançon Daniel 234
 Landi Michela 7, 27n.-28n., 28, 46, 46n., 145n., 185n., 266, 287
 Landino Cristoforo 70n.
 Lange Maurice 266
 Laporte Dominique 41
 Laporte Roger 22n.
 Laserra Anna Maria 255
 Laurenti Francesco 13n., 15n.-16n., 16, 55n., 61n., 85n., 166n., 237, 241-242, 250-253, 255-259
 Lautréamont (pseudonimo di Isidore Lucien Ducasse) 22, 131n., 240
 Lebensztein Jean-Claude 266
 Leiris Michel 234
 Lemire Laurent 256
 Lemoine-Luccioni Eugène 256
 Leonetti Francesco 230
 Leopardi Giacomo 48-49, 227, 229, 235, 237, 245, 247
 Levillain Henriette 76n., 79n., 266
 Levinas Emmanuel 137n., 266
 Lieval Jean-Luc 146n., 266
 Lilli Laura 249
 Lisciani-Petrini Enrica 141n., 150n., 266
 Liszt Franz 155
 Littré Emile 57, 61, 95, 95n., 260
 Livorni Ernesto 115n., 118n., 256
 Longo Giulia 266
 Longo Piero 256
 Lorenzini Niva 256
 Lubrina Jean-Jacques 148n.-149n., 266
 Lugli Vittorio 74n., 76n., 267
 Lunetta Mario 256

- Macchia Giovanni 111n., 166, 166n.,
 197n., 228-230, 238, 243-249, 255,
 257, 267
 Machiavelli Niccolò 11n., 61n., 86, 227,
 233, 241, 256
 Maggiori Robert 137, 137n., 267
 Magno Luigi 61, 61n.
 Magrelli Valerio 229, 235, 256
 Malaprade Anne 256
 Malato Enrico 237, 256
 Malherbe François de 57, 57n., 60,
 130n.
 Mallarmé Stéphane (nato Étienne)
 33n., 45, 45n., 50-54, 52n.-53n., 60,
 60n., 90n., 110, 124n.-125n., 127,
 166, 186n., 191, 230, 234, 239, 247,
 262-263, 267
 Mandelštam Osip 267
 Mandonnet Pierre 267
 Mantioni Paolo 256
 Manzoni Alessandro 77, 234, 248
 Marchello-Nizia Christiane 232
 Marchese Angelo 100n., 124n., 198n.,
 267
 Marchetti AdrianoMariani Galliano
 233
 Marinetti Filippo Tommaso 51, 51n., 267
 Marmande Francis 139, 139n., 199n.,
 233, 256, 267
 Marozzi Marco 256
 Marramao Giacomo 157, 157n., 256,
 267
 Marty Éric 233
 Marx-Scoura Danielle 22n., 23n., 267
 Masini Ferruccio 156n., 267-268
 Masseron Alexandre 91-92, 92n., 260,
 267
 Masson André 160, 160n., 231
 Matte Blanco Ignacio 87, 261
 Maubon Catherine 236
 Mauri Paolo 256
 Mauro Walter 256
 Maurras Charles 78, 78n., 267
 Mazzi Franco 113n., 264
 Mecatti Stefano 230
 Meister Eckhart (nato Eckhart von
 Hochheim) 88
 Melchiori Giorgio 229, 237
 Mengaldo Pier Vincenzo 66n., 267
 Meregalli Alessandro 229
 Merlanti Federica 235
 Mesnard Jacques-André 78, 78n., 260
 Mesnard Léonce 78, 78n.
 Mićević Kolja 101n.
 Michaud Stéphane 79n., 270
 Michel Alain 120n., 267
 Mignon Maurice 267
 Millet-Gérard Dominique 79n., 267
 Milton John 74n.
 Minore Renato 256
 Mirandola Pico della 69n.
 Moatti Claudia 256
 Modenesi Marco 100n., 237
 Moinet Paul-Henri 256
 Mollier Pierre 267
 Mondello Elisabetta 244
 Monk Thelonious 189
 Montaigne Michel Eyquem de 69, 69n.,
 247-248, 267
 Montor Jean-Alexis-François Artaud
 de 75, 75n.
 Montreuil Jean de 69n., 268
 Moravia Sergio 156n., 267
 Morel Camille 67n.-68n., 267
 Morgues Renée 256
 Moxley Jennifer 42, 42n., 223, 228, 257
 Musitelli Jean 238
 Musset Alfred de 73n., 267
 Nancy Jean-Luc 257
 Napoleone III Bonaparte (nato Charles-
 Louis-Napoléon) 73
 Nardi Bruno 75n., 267
 Navarre Marguerite de 70, 86n., 267
 Nerval Gérard de (pseudonimo di
 Gérard Labrunie) 76, 76n., 164, 269
 Nietzsche Friedrich Wilhelm 55, 55n.,
 59n., 136, 136n., 146, 146n., 155-
 157, 156n., 160n., 162, 162n., 186,
 200n., 246, 266-268
 Norci Cagiano Letizia 233
 Olender Maurice 131n.
 Ollier Claude 17

- Orcel Michel 257, 260
 Orlando Francesco
 Ossola Carlo 227, 257, 268
 Otto Rudolf 123, 123n.
 Ovide vedi Ovidio
 Ovidio Nasone Publio 131n., 234-235, 237-238, 250
 Ozanam Frédéric 77-78, 78n., 260, 268
- Pagliarani Elio 257
 Païni Dominique 235
 Palieri Maria Serena 257
 Papisogli Benedetta 257
 Pascal Blaise 71, 78n., 249, 261
 Pasi Carlo 268
 Patella Luca Maria 230, 235
 Patrizi Giorgio 229
 Paz Octavio 14, 236
 Peitieu Guilhem de 113n.
 Peluffo Paolo 235
 Perniola Ivelise 234
 Perrella Stefano 257
 Perrus Claude 268
 Perse Saint-John (pseudonimo di Alexis Leger) 79-80, 79n.-80n., 268-269
 Peruzzi Fulvia 98n.
 Pétilion-Boucheron Sabine 46n., 127n.-128n., 268
 Petrarca Francesco 48, 66, 66n., 70, 70n., 118, 229, 235, 267
 Petrocchi Giorgio 66n., 85, 85n., 103, 245, 260, 268, 271
 Petroni Liano 93n., 95n., 268
 Pézard André 92, 92n.-97n., 94-97, 104, 104n., 260, 263, 268, 271
 Piemontese Francesco 257
 Pieranunzi Enrico 113
 Pierrotti Gian Luca 230
 Pinchard Bruno 268
 Pingaud Bernard 268
 Pio IX (nato Giovanni Maria Battista Pietro Pellegrino Isidoro Mastai-Ferretti) 73
 Pireddu Nicoletta 257
 Pisan Christine de 69, 69n., 268
 Pitwood Michael 268
 Pivot Bernard 114n., 117n.
- Platone 199
 Pleynet Marcelin 14-18, 15n.-17n., 23, 23n., 51, 56, 56n., 92, 92n., 124, 129, 129n., 227-228, 257, 268
 Poincaré Raymond 78
 Poitiers Guillaume de 114, 114n., 123
 Pomodoro Arnaldo 227, 229-230, 233-234, 237
 Pompejano Valeria 233, 235, 250, 257
 Ponge Francis 11n., 14, 16, 18, 19n., 22, 22n., 26-27, 33, 33n., 38, 38n., 41, 55-63, 55n.-63n., 130n.-131n., 131, 151, 198, 201, 227, 229, 231, 245, 251-252, 254-255, 262, 264, 269-271
 Poulet Georges 41, 153, 154n.-155n., 155, 269
 Pound Ezra Weston Loomis 66, 108, 108n., 269
 Poyet Bertrand de 65
 Prigent Christian 40n., 45, 45n., 91n., 99n., 113n., 257, 269
 Prosperi Giovanni 234
 Proust Marcel 12, 12n.-13n., 39n., 42, 44, 59, 89, 95n., 109-111, 111n., 131, 131n., 136-138, 136n., 146, 146n., 150-155, 150n., 152n.-154n., 161, 162n., 164-166, 164n.-167n., 171, 173, 174n., 179, 186, 186n., 201-203, 202n.-203n., 228, 230-232, 238-239, 241-243, 245-246, 248, 250-254, 256-259, 261, 264, 269, 271
- Quiriconi Giancarlo 63n., 251
- Raboni Giovanni 95n., 257
 Racine Jean 71, 86, 191, 197, 243, 247, 250
 Randall Frederika 257
 Ravel Joseph Maurice 145
 Rémy Pierre-Jean 257
 Renaudet Augustin 269
 Renault Olivier 42n.
 Restuccia Laura 234
 Revah Louis-Albert 146n., 269
 Rey Jean-Michel 257
 Rhéal Sébastien 68
 Ricardou Jean 17, 269

- Ricci Giuseppe 235
 Richman Michèle 147, 147n., 269
 Rigolot Carol 79n., 269
 Rigotti Domenico 257
 Rimbaud Arthur 39n., 87, 87n., 95n.,
 109-110, 131, 136n., 161, 161n., 191,
 197, 199, 199n., 228-229, 232, 243,
 246, 248, 251, 256, 264, 269, 271
 Ristat Jean 22n., 43n., 269
 Rivarol Antoine de 72-73, 72n., 74n.,
 79, 260, 262, 264
 Rizzi Françoise Marie 257
 Robbe-Grillet Alain 22, 22n., 269
 Robert Danièle 101, 101n., 260
 Roche Denis 14, 16-17, 23, 23n.-24n.,
 36, 43, 43n., 86, 108, 108n., 227,
 269, 271
 Roche Maurice 17
 Romano Lalla 11n., 227, 233
 Roscioni Gian Carlo 257
 Rosset Françoise 79n., 262
 Rottenberg Pierre 17, 17n.
 Rougemont Denis de 116, 116n., 118-
 120, 119n.-120n., 123, 123n., 269
 Rousset Jean 115n., 269
 Rouvière Jean-Marc 142n., 270
 Rovatti Pier Aldo 141n., 269
 Roy Claude 257
 Royet-Journoud Claude 14
 Rubino Gianfranco 202, 202n., 233,
 237, 257-258, 269
 Rudel Jaufré 113n., 114, 116, 116n.
 Rueff Martin 153-155, 153n., 155n.,
 196, 196n., 201-202, 258
 Ruggieri Franca 237
 Runyon Randolph 258

 Sade Donatien-Alphonse-François
 de 22, 81, 86n., 98n., 101n., 234,
 243-244
 Safieddine Mona 76n., 269
 Sainte-Beuve Charles Augustin de 68,
 78, 78n., 230, 269
 Sainte Fare Garnot Denise 237
 Saint Hilare Henry de 258
 Saint René Martin 101n.
 Sala-Molins Lluís 136n., 269

 Salina Francesco 229
 Samoyault Tiphaine 258
 Sanguineti Edoardo 19, 19n., 80, 231-
 232, 239, 258, 263, 269
 Sansone Giuseppe Edoardo 100, 100n.,
 103n.-104n., 104, 244, 258
 Sant'Agostino vedi D'Ippona Agostino
 Santangelo Giovanni Saverio 234
 Santi Sylvain 269
 Santone Laura 15n., 150n., 154n.,
 166n., 228, 235-237, 250-253, 255-
 259, 269
 Sapegno Natalino 104, 104n., 260
 Sarrera Danièle 258
 Sartre Jean-Paul 58-59, 58n.-59n., 149,
 154, 160, 198n., 229, 234, 249,
 269-271
 Sasso Robert 199n., 270
 Satie Erik 145, 146n., 239
 Saunderson Emmanuel 258
 Saussure Ferdinand de 25, 48n., 132-
 133, 132n., 233, 245, 271
 Sauzeau Boetti Anne-Marie 231
 Savigneau Josyane 252, 258, 270
 Savinel Christine 233
 Scaiola Anna Maria 157n., 237, 258
 Scala Cangrande della 81n.
 Scarpetta Guy 239, 258
 Scateni Stefania 234
 Scève Maurice 12, 12n., 39n., 42-45,
 43n.-45n., 70, 70n., 95n., 109, 118,
 131, 131n., 136n., 228-230, 232,
 238, 251, 255
 Schefer Jean-Louis 258
 Schelling Friedrich Wilhelm Joseph 80,
 82, 82n., 270
 Schiaffini Giancarlo 264
 Schwab Françoise 141n.-142n., 146n.,
 261, 265-266, 270, 272
 Scialom Marc 73, 73n., 79n., 99n.,
 101n., 270
 Scotto Fabio 24n., 72n., 262, 264, 270
 Sebaste BeppeSegonds-Bauer Martine
 234, 249
 Sénécal Didier 258
 Serça Isabelle 51-52, 51n.-53n., 128,
 128n., 270

- Serianni Luca 235
 Shakespeare William 73, 74n., 86, 97
 Sica Luciana 113n., 248
 Simeone Bernard 234, 258
 Simon Alain 258
 Singleton Charles Southward 66
 Sofri Adriano 186, 227, 241, 248, 256
 Sollers Philippe 11n., 12-13, 15-21, 17n.-22n., 25-26, 25n.-26n., 28, 28n., 30n., 32, 34, 34n., 38n.-39n., 39-41, 49, 51, 51n., 55-57, 55n.-56n., 60, 60n., 65, 65n., 80-84, 81n., 83n.-84n., 86, 86n.-87n., 88-89, 90n., 92, 92n., 106, 106n., 113, 113n., 167, 227, 229, 246, 249-250, 258, 261, 263, 269-270, 272
 Sozzi Lionello 74n., 270
 Spada Marcel 56n., 58n., 271
 Staël Anne-Louise-Germaine Necker Madame de 73
 Staiber Maryse 234
 Stambler Bernanrd 80, 271
 Starobinski Jean 132n., 186, 186n., 233, 258, 271
 Stein Gertrude 106
 Stendhal (pseudonimo di Marie-Henri Beyle) 157, 230, 241, 247, 266
 Stétié Salah 136, 136n., 142-143, 142n.-143n., 148, 149n., 161, 161n., 187, 271
 Stout John Cameroun 16n., 47n., 49n., 51n., 91n., 105n.-106n., 114n., 124n., 148n., 199n., 236
 Strauss David 156, 156n., 268
 Strinati Marta 258
 Suarès André 271
 Suarès Guy 271
 Sullivan Adele 258
 Surya Michel 259
- Tadié Jean-Yves 154, 154n., 271
 Tamassia Paolo 14, 14n.-15n., 149, 149n., 166n., 198n., 235, 271
 Tattini Maria Cristina 245
 Teroni Sandra 230
 Thibaudeau Jean 17, 17n., 19n., 21n.-22n., 38n., 269, 271
- Tiboni Edoardo 234
 Tiraboschi Girolamo 77n.
 Todini Umberto 5, 7, 9, 13-15, 13n., 19, 135, 135n., 150n., 179, 202n.-203n., 203, 226-227, 238, 254, 258-259
 Tolstoj Lev Nikolaevič 137
 Toni Sandro 259
 Topin Hyppolite 101n.
 Tortora Massimiliano 202n., 254, 258-259
 Toscano Bruno 226-227, 234, 238
 Tournes Jean de 70n.
 Trevi Emanuele 165n., 259
 Trincherò Cristina 68n., 271
- Ungaretti Giuseppe 14, 61, 227
- Vagheggi Paolo 234
 Vaglio Marengo Carla 24n., 270
 Valéry Paul (nato Ambroise Paul Toussaint Jules Valéry) 90n., 230, 234, 239, 263
 Vallone Aldo 93-94, 93n.-94n., 271
 Valois Charles de 67, 238
 Van der Poel Ieme 271
 Van Gogh Vincent 38
 Van Reeth Adèle 145n., 271
 Vaquin Agnès 259
 Vaugelas Claude Favre de 72
 Vax Louis 36n.
 Veck Bernard 62, 62n.
 Vegliante Jean-Charles 91n., 94, 94n., 96, 96n., 100n.-102n., 102, 231, 260, 271
 Venail Franck 259
 Ventadorn Bernard de 113n.
 Venturini Enrico 264
 Vergani Luisa 85n., 271
 Verheggen Jean-Pierre 259
 Verna Marisa 100n., 237
 Vico Giambattista 80, 228
 Viélé-Griffin Francis 100n.
 Vigorelli Pietro 259
 Villani Jean 67
 Vincent Jean-Didier 159n., 255, 271
 Vinson Hyacinthe 101n.
 Virgile vedi Virgilio Publio Marone 74, 131n.

- Virgilio Publio Marone 69, 71, 87-88
 Viton Jean-Jacques 231
 Vitoux Frédéric 259
 Vitrani François 259
 Voltaire (*pseudonimo* di François-Marie Arouet) 67n., 69n.-71n., 71-72, 78, 245, 263, 271-272
- Wade Minkowski Anne 98n., 231
 Wahl François 18, 32n.
 Waysbord Hélène 259
 Werly Patrick 237, 253
 Widemann Dominique 272
- Wittgenstein Ludwig Josef Johann 35, 90
 Worms Frédéric 137n.-139n., 141, 141n., 143n., 272
 Wunenburger Jean-Jacques 143n., 272
- Xella Laura 86n., 98n., 101n., 244
 Xenakis Françoise 259
 Xu Kefei 272
- Zanzotto Andrea 14, 19, 19n., 227-229, 239-240, 246, 260
 Zedong Mao 17
 Zweig Stefan 105

Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati finanziati dal
Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia
(e dai precedenti Dipartimenti in esso confluiti),
prodotti dal Laboratorio editoriale Open Access e
pubblicati dalla Firenze University Press*

Volumi ad accesso aperto

(<[http://www.fupress.com/comitatoscientifico/
biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23](http://www.fupress.com/comitatoscientifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23)>)

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrlík (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W.B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere». Lettere*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)
- Beatrice Töttössy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)

- Beatrice Töttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perù frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
- Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguaro / La sombra del saguaro: essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
- Valentina Vannucci, *Lectures anti-canoniche della biofiction, dentro e fuori la metafictione. Il mondo 'possibile' di Mab's Daughters*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt: musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
- Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
- Carolina Gepponi (a cura di), *Un carteggio di Margherita Guidacci. Lettere a Tiziano Minarelli*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
- Valentina Milli, «*Truth is an odd number*». *La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)
- Diego Salvadori, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)
- Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)
- Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)
- Lena Dal Pozzo (ed.), *New Information Subjects in L2 Acquisition: Evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)
- Sara Lombardi (a cura di), *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 28)
- Giuliano Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 29)
- Ilaria Natali, «*Remov'd from Human Eyes*»: *Madness and Poetry. 1676-1774*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 30)
- Antonio Civardi, *Linguistic Variation Issues: Case and Agreement in Northern Russian Participial Constructions*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 31)
- Tesfay Tewolde, *DPs, Phi-features and Tense in the Context of Abyssinian (Eritrean and Ethiopian) Semitic Languages* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 32)
- Arianna Antonielli, Mark Nixon (eds), *Edwin John Ellis's and William Butler Yeats's The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition, with Critical Analysis*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 33)
- Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori (a cura di), *Per Enza Biagini*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 34)

- Silvano Boscherini, *Parole e cose: raccolta di scritti minori*, a cura di Innocenzo Mazzini, Antonella Ciabatti, Giovanni Volante, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 35)
- Ayşe Saraççıl, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, 2016 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 183)
- Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 36)
- Caterina Toschi, *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 37)
- Diego Salvadori, *Luigi Meneghello. La biosfera e il racconto*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 38)
- Sabrina Ballestracci, *Teoria e ricerca sull'apprendimento del tedesco L2*, 2017 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 194)
- Michela Landi, *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire / La musica sulla scena teatrale e letteraria*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 39)
- Fulvio Bertuccelli (a cura di), *Soggettività, identità nazionale, memorie. Biografie e autobiografie nella Turchia contemporanea*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 40)
- Susanne Stockle, *Mare, fiume, ruscello. Acqua e musica nella cultura romantica*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 41)
- Gian Luca Caprili, *Inquietudine spettrale. Gli uccelli nella concezione poetica di Jacob Grimm*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 42)
- Dario Collini (a cura di), *Lettere a Oreste Macrì. Schedatura e regesto di un fondo, con un'appendice di testi epistolari inediti*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 43)
- Simone Rebora, *History/Histoire e Digital Humanities. La nascita della storiografia letteraria italiana fuori d'Italia*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 44)
- Marco Meli (a cura di), *Le norme stabilite e infrante. Saggi italo-tedeschi in prospettiva linguistica, letteraria e interculturale*, 2018 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 203)
- Francesca Di Meglio, *Una muchedumbre o nada: Coordenadas temáticas en la obra poética de Josefina Plá*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 45)
- Barbara Innocenti, *Il piccolo Pantheon. I grandi autori in scena sul teatro francese tra Settecento e Ottocento*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 46)
- Oreste Macrì, Giacinto Spagnoletti, «Si risponde lavorando». *Lettere 1941-1992*, a cura di Andrea Giusti, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 47)
- Michela Landi, *Baudelaire et Wagner*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 48)
- Sabrina Ballestracci, *Connettivi tedeschi e poeticità: l'attivazione dell'interprete tra forma e funzione. Studio teorico e analisi di un caso esemplare*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 49)
- Ioana Both, Angela Tarantino (a cura di / realizată de), *Cronologia della letteratura rumena moderna (1780-1914) / Cronologia literaturii române moderne (1780-1914)*, 2019 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 213)
- Fiorenzo Fantaccini, Raffaella Lepрони (a cura di), *"Still Blundering into Sense". Maria Edgeworth, her context, her legacy*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 50)
- Arianna Antonielli, Donatella Pallotti (a cura di), *"Granito e arcobaleno". Forme e modi della scrittura auto/biografica*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 51)
- Francesca Valdinoci, *Scarti, tracce e frammenti: controarchivio e memoria dell'umano*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 52)
- Sara Congregati (a cura di), *La Götterlehre di Karl Philipp Moritz. Nell'officina del linguaggio mitopoietico degli antichi*, traduzione integrale, introduzione e note di Sara Congregati, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 53)

- Gabriele Bacherini, *Frammenti di massificazione: le neoavanguardie anglo-germanofone, il cut-up di Burroughs e la pop art negli anni Sessanta e Settanta*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 54)
- Inmaculada Solís García y Francisco Matte Bon, *Introducción a la gramática metaoperacional*, 2020 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 216)
- Barbara Innocenti, Marco Lombardi, Josiane Tourres (a cura di), *In viaggio per il Congresso di Vienna: lettere di Daniello Berlinghieri a Anna Martini, con un percorso tra le fonti archivistiche in appendice*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 55)
- Elisabetta Bacchereti, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di). *Il graphic novel. Un crossover per la modernità*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 56)
- Tina Maraucci, *Leggere Istanbul: Memoria e lingua nella narrativa turca contemporanea*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 57)
- Valentina Fiume, *Codici dell'anima: Itinerari tra mistica, filosofia e poesia*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 58)
- Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di). *Firenze per Claudio Magris*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 59)
- Emma Margaret Linford, *"Texte des Versuchens": un'analisi della raccolta di collages Und. Überhaupt. Stop. di Marlene Streeruwitz*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 60)
- Adelia Noferi, *Attraversamento di luoghi simbolici. Petrarca, il bosco e la poesia: con testimonianze sull'autrice*, a cura di Enza Biagini, Anna Dolfi, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 61)
- Annalisa Martelli, *«The good comic novel»: la narrativa comica di Henry Fielding e l'importanza dell'esempio cervantino*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 62)

Riviste ad accesso aperto
(<<http://www.fupress.com/riviste>>)

- «Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149
- «LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484x
- «Quaderni di Linguistica e Studi Orientali / Working Papers in Linguistics and Oriental Studies», ISSN: 2421-7220
- «Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978

Jacqueline Risset. Scritture dell'istante. «Nata il 25 maggio 1936. Due desideri precisi: non diventare adulta, scrivere». Jacqueline Risset (1936-2014) è stata traduttrice dal francese (Ponge, Sollers, i poeti di *Tel Quel*,) e dall'italiano (Dante, Machiavelli, Balestrini), nonché nota studiosa per i suoi lavori su Scève, Proust, Bataille. Questo volume si propone di analizzare l'opera poetica di Risset, dagli esordi con la scrittura testuale nell'ambito dello sperimentalismo di *Tel Quel*, passando per una traiettoria che, incrociando Dante e lo stilnovismo attraverso il lavoro di traduzione della *Commedia*, portò l'autrice all'elaborazione di una poetica incentrata sugli «istanti privilegiati» che aprono «all'altrove».

SARA SVOLACCHIA è dottore di ricerca in Letterature comparate. Ha sostenuto i suoi studi presso le Università di Roma, Firenze, Parigi e Bonn. Collaboratrice, dal 2015, dell'Archivio Risset-Todini, ha curato l'edizione degli scritti dell'autrice su Georges Bataille (2017) e Marcel Proust (2020).