

FONDAZIONE CAMILLO CAETANI ROMA

AVANGUARDIA A PIÙ VOCI
SCRITTI PER JACQUELINE RISSET

a cura di

UMBERTO TODINI ANDREA CORTELLESA MASSIMILIANO TORTORA



EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

Atti e rendiconti

Collana a cura di Caterina Fiorani

4



Fondazione Camillo Caetani
Roma

AVANGUARDIA A PIÙ VOCI

SCRITTI PER JACQUELINE RISSET

a cura di

UMBERTO TODINI ANDREA CORTELLESA MASSIMILIANO TORTORA

Volume realizzato in collaborazione con
© 2020 Associazione Archivio Risset Todini



A.A.R.T.® Roma-Parigi



ROMA 2020

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

Prima edizione: aprile 2020

ISBN 978-88-9359-365-6
eISBN 978-88-9359-366-3

*È vietata la copia, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata
Ogni riproduzione che eviti l'acquisto di un libro minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza*

© 2020 Fondazione Camillo Caetani

Tutti i diritti riservati

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

00165 Roma - via delle Fornaci, 38
Tel. 06.39.67.03.07 - Fax 06.39.67.12.50
e-mail: redazione@storiaeletteratura.it
www.storiaeletteratura.it

INDICE DEL VOLUME

<i>Sguardo</i>	XII
<i>Regard</i>	XIII
<i>Il giardino</i>	XIV
<i>Le jardin</i>	XV
BRUNO TOSCANO	
<i>Jacqueline a Palazzo Caetani</i>	XVII
VALERIA POMPEJANO	
<i>Senza frontiere</i>	XIX
UMBERTO TODINI	
<i>Quattro passi tra i neuroni</i>	XXI
MICHEL DEGUY	
<i>Dévotion</i>	XXV
PHILIPPE SOLLERS	
<i>Jacqueline Risset</i>	XXVI

RITRATTI

STEFANO AGOSTI	
<i>L'infinita separazione</i>	3
NANNI BALESTRINI	
<i>Adieu</i>	7
GINEVRA BOMPIANI	
<i>Noir Joie</i>	8
YVES BONNEFOY	
<i>Dispensatrice di essere a venire</i>	10
PIA CANDINAS	
<i>Da Saint-Germain a Sils Maria</i>	11

MONIQUE DIXAUT <i>Sempre amiche</i>	14
JULIA KRISTEVA « <i>Dormendo su un cavallo</i> »	19
CARLO OSSOLA «... <i>Risorgerai</i> ».....	22
MARCELIN PLEYNET <i>Je me souviens</i>	24
ELISABETTA RASY « <i>Ce qu'il ya de profond dans le plaisir</i> ».....	27
MICHEL SURYA « <i>Rien qui pèse ou qui pose</i> » (<i>Verlaine</i>).....	29
EMANUELE TREVI <i>La costellazione suprema</i>	32
FRANÇOIS VITRANI <i>Autoritratto in Octavio Paz</i>	35

JACQUELINE FARNESE

YVES BONNEFOY <i>La table à soi</i>	39
ALAIN BORER – CLAUDIA MOATTI <i>Una cameretta a Palazzo Farnese</i>	41
MICHEL GRAS <i>Lettrice a palazzo</i>	44
LUCILLA SERGIACOMO <i>Alla guida del Flaiano, dopo Mario Luzi</i>	49
BENOÎT TADIÉ <i>Ricordo di Jacqueline Risset</i>	57
DOMINIQUE VIART <i>Il gioco degli istanti</i>	58

HELENE WAYSBORD <i>Dimenticare Auschwitz. Un lampo, un istante</i>	66
-----------------------------------------------------------------------------	----

PHARES

PIETRO CITATI <i>Oltre Goethe e Hölderlin. «Sulla bocca» del Paradiso</i>	71
------------------------------------------------------------------------------------	----

MURIEL DRAZIEN <i>'La mia amica' e Jacques Lacan</i>	74
---------------------------------------------------------------	----

ENRICO FRATTAROLI <i>Amor d'Amor di lontano</i>	80
----------------------------------------------------------	----

DANIELE GARRITANO <i>Il tavolo del traduttore</i>	88
------------------------------------------------------------	----

MARIO LUNETTA <i>Tra Dante e Gramsci</i>	91
---------------------------------------------------	----

VALERIO MAGRELLI <i>A lezione da Jacqueline</i>	95
----------------------------------------------------------	----

PAOLO MAURI <i>«Voce dolce, ferma, ostinata...». Patrick Modiano</i>	98
-------------------------------------------------------------------------------	----

GIORGIO PATRIZI <i>«Istanti strappati alla trama»: Gadda secondo Risset</i>	101
--------------------------------------------------------------------------------------	-----

JEAN-MICHEL REY <i>Quel sorriso discreto tra Nietzsche e Valéry</i>	107
------------------------------------------------------------------------------	-----

ESTHER TELLERMANN <i>Sul ciglio del sogno</i>	109
--------------------------------------------------------	-----

LETTURE

ANDREA CORTELLESSA <i>L'invenzione e il suo doppio</i>	115
-----------------------------------------------------------------	-----

RINO CORTIANA <i>«L'istante preso alla gola»</i>	122
-----------------------------------------------------------	-----

RENE DE CECCATY « <i>Ne l'ora (...) che la rondinella...</i> » (<i>Dante, Purg., IX, 13</i>).....	133
VIVIANE DUTAUT « <i>...el volumen de lo humano...</i> »	139
DARIA GALATERIA « <i>Là dove ogni sapere un po' si sfigura</i> »	145
MARINA GALLETTI <i>Poesia e traduzione. Da Ponge a Dante</i>	148
GIANFRANCO RUBINO <i>Non solo istanti</i>	153
MARTIN RUEFF <i>Velocità di Risset</i>	158
SILVIA BARON SUPERVIELLE « <i>...venant vite sur la mer</i> ».....	165
PAOLO TAMASSIA <i>Le avanguardie di Jacqueline Risset</i>	171
MASSIMILIANO TORTORA <i>Jacqueline Risset e Marguerite Caetani</i>	179

SUONI E VISIONI

JEAN DAIVE <i>Autrefois chez Giorgio de Chirico</i>	185
ANDRÉ BON <i>L'amour de loin</i>	187
PETER FLACCUS <i>Capire l'arte</i>	188
ANNIE OLIVER <i>La vita sognata</i>	189
MARCELLO PANNI <i>Apollo e Dafne per Jacqueline</i>	197

LUCA MARIA PATELLA <i>Tanquam centrum circuli</i>	198
ENRICO PIERANUNZI <i>Come in un clic</i>	203
JEAN-CLAUDE RISSET <i>A scuola di Cortot</i>	205
LAURA SANTONE <i>Entre Amadeus e Thelonius</i>	207
FRANCESCO ZITO <i>«Le città invisibili»</i>	213

JACQUELINE RISSET

JACQUELINE RISSET <i>Sphere</i>	216
<i>Sfera</i>	217
JACQUELINE RISSET <i>Le dernier avatar: Ulysse chez Luciano Berio</i>	222
JACQUELINE RISSET <i>Due inediti leopardiani</i>	226
JACQUELINE RISSET <i>La doppia natura del bello in Baudelaire e in Ovidio</i>	228
JACQUELINE RISSET <i>«E noverar le stelle ad una ad una». Petrarca in Leopardi</i>	233
JACQUELINE RISSET <i>Presence de la lune</i>	248
JACQUELINE RISSET <i>Monsieur Trimalle</i>	250



Umberto Todini, Andrea Cortellessa, Massimiliano Tortora (a cura di), *Avanguardia a più voci. Scritti per Jacqueline Risset*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020
ISBN (stampa) 978-88-9359-365-6 (e-book) 978-88-9359-366-3 – www.storiaeletteratura.it

SGUARDO

(inedito, da *La Douleur*, 14 *POEMES NOUVEAUX
ET ANCIENS*; traduzione di Jacqueline Risset)

sento le linee
si può dire le frecce
binari
che giungono qui
dal punto che brilla
scelto per questa impresa
che dora
e dura

Ciò che voglio
desiderio
è il tuo atto
sorprendere l'atto
il gesto
con cui porti
ciò che vedi
altrove (in me)
dentro il cuore

luogo protetto
dove te ne stai
e vivi
guardi
voglio entrare
nel tuo corpo gesto
vedere me
vedere
dai tuoi occhi
governati da quel cuore
che mi sfugge

REGARD

je sens les traits
on peut dire les flèches
rails
qui viennent ici
du point qui brille
choisi pour cette opération
qui dore
et dure

Ce que je veux
désire
c'est ton acte
surprendre l'acte
le geste
par quoi tu portes
ce que tu vois
ailleurs (en moi)
dans le coeur

lieu protégé
où tu te tiens
et vis
regardes
je veux entrer
dans ton corps geste
me voir
voir
à partir de tes yeux
gouvernés par ce coeur
qui m'échappe

IL GIARDINO

(inedito, da *La Douleur, 14 POEMES NOUVEAUX
ET ANCIENS*; traduzione di Jacqueline Risset)

Talmente pensato a te in questo giardino
questa casa
questi anni
che ora penso a te senza pensarci
battere di vetri
colpo di vento improvviso nella notte
e ora la pioggia
gocce sulle foglie
che risuonano nei tubi

lontano rumore tranquillo del treno

«gran treno di notte
attraverso l'Europa
illuminata»

rumore come in sogno notte
quando l'oro del giorno è così duraturo
 astro di traverso e linea dritta
 che sale con gli altri astri
che piega e ripiega il nero alla memoria di lui
veloce
attraverso il cielo
che palpita

LE JARDIN

Tellement pensé à toi dans ce jardin
cette maison
ces années
que maintenant je pense à toi sans y penser
battement de vitres
coup soudain de vent dans la nuit
et à présent la pluie
gouttes sur les feuilles
résonnant dans les tuyaux

au loin bruit tranquille du train

«grands trains de nuit
à travers l'Europe
illuminée»

bruit comme en rêve nuit
quand l'or du jour est si durable
 astre en travers et ligne droite
 montant avec les autres astres
qu'il plie le noir à la mémoire de lui
vite
à travers le ciel
qui palpite

BRUNO TOSCANO

JACQUELINE A PALAZZO CAETANI

Stando alla cronologia, Jacqueline Risset e Marguerite Caetani avrebbero potuto incontrarsi e magari conversare insieme di «Botteghe Oscure». Ma ciò non avvenne né in Italia, dove Jacqueline giunse nel 1965, due anni dopo la scomparsa di Marguerite, né altrove. La rivista romana, che rinviava evidentemente alla persona che l'aveva creata e guidata per dodici anni con grande fermezza, era allora già ben nota alla cerchia di «Tel Quel», di cui, come è noto, Jacqueline faceva parte. Molti anni dopo, nel 1990, quando fu invitata da Giacomo Antonelli a occuparsi dell'archivio di «Commerce» e di «Botteghe Oscure», le divenne del tutto familiare quella straordinaria testimonianza della vastità degli interessi di Marguerite, costituita dalle innumerevoli lettere dei collaboratori delle due riviste. Se, con Jacqueline, toccavamo questo argomento, lei parlava con la più viva ammirazione della Caetani, che sentiva vicina anche per il suo particolare legame con la cultura francese contemporanea. Più volte, ricordando le numerose iniziative di Marguerite per far conoscere anche fuori della Francia la poesia di René Char, Jacqueline osservava come quei reiterati tentativi sottintendessero un giudizio di valore in forte anticipo sul pieno riconoscimento del poeta francese. Inoltre, fu molto colpita dalla importanza della biblioteca di Marguerite, che la Fondazione aveva negli ultimi anni ricomposto e ordinato con cura e che includeva centinaia di esemplari di volumi con dedica autografa di famosi autori italiani e stranieri.

Ammirevole nel far rivivere grandi testi del passato e nello stesso tempo profonda conoscitrice e soggetto tra i più attivi della ricerca moderna, Jacqueline apparteneva a quella non popolarissima categoria di letterati, dotati di un occhio acutissimo, 'da artista', per leggere l'arte contemporanea e di un'infallibile capacità di giudizio. Nella conversazione, le sue penetranti osservazioni toccavano Breton o Bataille come De Stäel o Wols. Ricordo che nell'allestimento della biblioteca di Marguerite apprezzò in modo particolare l'idea di collocare, fianco a fianco con i libri, alcune opere della sua un tempo ricchissima collezione, da Balla a Severini, da Morandi a Cagli, da Bisson a Torres García: e questo fu il miglior premio per chi aveva promosso la 'resurrezione' della biblioteca.

Nel 2013 la Fondazione volle ricordare con un convegno internazionale la figura di Marguerite nel cinquantenario della morte. Non poteva mancare, e non mancò, il contributo di Jacqueline, che intitolò il suo intervento *Un nuovo Novecento*. Con una analisi in profondità e con nuove osservazioni – anche rispetto al volume da lei curato nel 2007 – sottolineava il raggio geograficamente illimitato e lo spirito innovativo non solo di «Commerce» ma, o forse soprattutto, di «Botteghe Oscure», che definì «grande veicolo internazionale di scrittura e di interpretazione», sottolineando che la rivista aveva raggiunto questo traguardo negli anni difficili e di incerta ripresa del secondo dopoguerra. Pronunciò interamente a braccio il suo contributo – uno degli ultimi, se non l'ultimo, della sua straordinariamente operosa vita di studiosa –, che possiamo leggere con intatta ammirazione negli *Atti* (editi nel 2017) grazie alla cura amorevole di Umberto Todini.

Nello smarrimento che ci colpì tutti per la scomparsa improvvisa di Jacqueline, tentai, ricordandola brevemente nel «Bollettino» della Fondazione, di sintetizzare il mio rimpianto notando una delle sue tante doti, ma forse, ai miei occhi, la più rara: quella di comunicare la sua totale dedizione alla conoscenza, manifestandola in una immagine personale di perenne freschezza. Anche oggi, quando il pensiero va a lei, avverto la stessa nostalgia.

VALERIA POMPEJANO

SENZA FRONTIERE

Quando Bruno Toscano mi ha cercato con la proposta di un'iniziativa congiunta della Fondazione Caetani e del Centro di Studi italo-francesi per ricordare Jacqueline Risset, sono stata felicemente sorpresa dalla coincidenza con un'intenzione che coltivavo da qualche tempo. Com'è noto, da quella comunione d'intenti è scaturita l'organizzazione di due giornate dedicate rispettivamente a Jacqueline Risset e la traduzione e a Jacqueline Risset e la scrittura letteraria. I contributi di quanti tra studiosi, allievi e artisti hanno entusiasticamente aderito a quelle giornate di lavori sono ora raccolti nei due eleganti volumi che ne attestano l'interesse.

La positiva e illuminante presenza di Jacqueline ha accompagnato la mia vita nell'università fin dal mio primo ingresso come studentessa di lingue e letterature straniere, poi lungo la mia carriera di ricercatrice e docente, fino a consolidarsi nella ultradecennale conduzione comune, lei presidente io direttore, del Centro di Studi italo-francesi di Roma Tre. Ho avuto la fortuna di seguire le sue lezioni in quegli anni Settanta così carichi di impegno, di progetti, di 'visione', nel corso dei quali la mia generazione si sentiva ed era protagonista della propria contemporaneità alla Storia.

Jacqueline incoraggiava quella spinta alla discussione e alla ricerca di nuovi orizzonti del pensiero su cui disegnare il nostro avvenire culturale. Alle cartesiane idee chiare e distinte del razionalismo francese, l'insegnamento della giovane Jacqueline aggiungeva il soffio del fervore di idee che animava la Francia di quegli anni, del quale lei stessa era a un tempo testimone e parte.

La sua straordinaria capacità di utilizzare strumenti critici in costante rimodulazione le consentiva di accostare testi distanti fra loro come quelli di Proust e di Chrétien de Troyes con la stessa appassionata e stimolante capacità di renderli contemporanei. Fin d'allora la cifra del rapporto di Jacqueline con il testo letterario si manifestava sotto il segno della libertà e dell'indipendenza. In forza di quella autonomia e leggerezza ha accostato Dante e Machiavelli, Mallarmé e Proust, Ponge e Bataille, alimentando contestualmente la propria forza creativa con l'elaborazione sorvegliata di una lingua poetica, la sua, che sapeva vivificare nell'ininterrotto dialogo

tra il francese e l'italiano: lingua materna l'una, lingua d'elezione l'altra. In questo universo linguistico alla frontiera delle due grandi culture letterarie, Jacqueline Risset ha stabilito il suo personalissimo campo, lavorando sulle fonti consacrate delle due letterature per attingere all'origine della materia linguistica come via privilegiata alla conoscenza e alla creazione poetica.

Consustanziale al lavoro poetico letterario e accademico è stato per Jacqueline l'imperativo alla partecipazione civile. Questo elemento, al di là delle diverse scelte nel vasto campo della ricerca, ci ha sempre visto insieme in prima linea a rispondere alle urgenze cui l'impegno politico e la responsabilità civile ci interpellavano. Jacqueline non ha mai smesso di far vivere nel fondo poetico del suo cuore l'imperativo alla partecipazione. La comune conduzione dell'organizzazione culturale nel Centro di Studi italo-francesi si fondava proprio su principi morali e politici – nel senso stretto di cittadinanza – che dividevamo nel profondo: la laicità come metodo di approccio alla conoscenza – così come alla letteratura, all'arte, alla storia – e l'idea che la divulgazione culturale ai più alti livelli dovesse raggiungere il più largo uditorio infrangendo i confini dell'orto accademico.

Sono felice e mi ritengo fortunata di avere incrociato nel mio destino intellettuale Jacqueline Risset, la sua profondità e la sua leggerezza, la sua visione poetica della vita, dell'impegno, della scrittura.

UMBERTO TODINI

QUATTRO PASSI TRA I NEURONI

(...) sappiamo in linea generale che ricordare avviene attraverso cambiamenti fisiologici. Si formano nuove connessioni tra neuroni. Alcuni ne reclutano altri e quando uno viene attivato anche altri, i suoi affini, vengono stimolati a intervenire; si forma così una 'via' lungo la quale corrono gli impulsi della memoria e della percezione, ed è probabile che nel ricordare siano coinvolte complesse sostanze chimiche insieme a chissà quanti altri processi fisiologici cerebrali. (...) Questo vuol dire che viene progressivamente e lentamente assemblata una sorta di macchina neurale dedicata al rapporto tra individuo e chi con lui convive. I dettagli si accumulano nella mente man mano che relativamente ad esso si formano nuovi neuroni e nuove connessioni sinaptiche. È normale che in chi conduce una vita di piena convivenza il meccanismo costruito prenda dimensioni imponenti della cui rilevanza ci si accorge appieno solo quando il convivente scompare (...) più a lungo e intensamente hai amato, più a fondo il dolore si sprigiona da te. Tutto il meccanismo costituito a rendere l'intesa miracolosa, viene meno in un istante e lo spazio della convivenza deve essere riorganizzato, mentre la memoria continua come se nulla fosse; (...) proietta ovunque il proprio spazio vitale sullo spazio abituale ormai privo di riscontro e del quale altri neuroni devono pur assumere l'evidenza. Così coloro che abbiamo amato continuano a vivere, sinapsi e molecole della memoria. Finché noi esistiamo sono parte del nostro cervello (e, se ne dà il caso, della storia) (...) tuttavia, indipendentemente da chi abbiamo amato, ai neuroni, nelle profondità del cervello, interessa soprattutto che si sia amato (...). Grazie a questi agenti speciali, con essi la vita, come la si pensa, di chi o cosa si è amato, continua.

Frammenti da *De cerebri natura rerum* (Lucrezio?)

Ma tu, Jacqueline, hai scritto che alla fine di tutto inizia il viaggio più lungo in un non-luogo che ci coesiste oltre la siepe, ci ghermisce dovunque, comunque; non un mistero, ma una realtà banale, la stessa in cui ci muoviamo, parliamo, amiamo. Non-luogo, che abitata dai sogni, avevi già conosciuto e che di giorno, di notte, ci bagna, ci nutre, ci intreccia col mistero di atomi venuti da altrove. Tenera e attenta, nei tuoi ultimi anni, ne hai descritto il magma, la memoria *altra* – non quella usuale, in *instants et éclairs*. Lo dicevi libro del tuo *grand non-savoir* dove «non sapere» 'sa' tutto. Aggrottando le ciglia lo pensano anche Heidegger, Dante, Bataille, e ancora... e i greci antichi che, per «sono morto», dicono «vivo l'azione di

essere morto». Possibile? Sarà vero? Controsenso? Entrambi? E accadrà mai che quel *logos*, sepolto dai monoteismi, ci torni per via di neuroni stellari, in punta di lingua e a nostra insaputa? Lo sostiene quel tuo amico francese, grande allievo di Freud, ma anche quel matematico degli inizi del secolo scorso che, spaesato, leggevo da ragazzo.

Sibilla adorabile, quel non-luogo tu lo riveli senza oracoli, negli scritti, ma anche in pubblico quando, talora, dopo settimane di studio, con un tuo «certo sorriso discreto», parlando, avvertivi di digressioni non previste ed entravi nel tuo *grand non savoir*, come Nietzsche e Valéry, fratelli a te molto cari. Ed era *Odeur des fleurs...* che dura. Lo raccontano queste pagine e anche Jean-Michel e Esther. Mentre io, antichista sbandato e felice, ridendo con te di me, continuo a dire «message/massage nel fondo del cranio». Succede ancora, quando, al tavolo di Palazzo Farnese, ti penso e ti ascolto sotto i neuroni in azione.

Celiando avevi scritto «Quando sarò morta, moriranno anche tutti gli altri? No certo, ma forse avvertiranno una diminuzione del loro essere». Accade qui di seguito, senza lacrime, mentre entriamo nel tuo *non savoir* di grazia e conoscenza.



MICHEL DEGUY

DÉVOTION

À ma soeur épïcène, à sa noèse bleue retournée
vers la terre
À Nicolas le géonaute, à Dany le rouge vert
À ma soeur Jacqueline, Dame de Près dans l'éloignement
de sa concession perpétuelle
Aux soeurs psychanalystes
À des clercs sans rites, aux reliques dispersées
Aux dévotieux qui jettent leurs dernières forces dans
la mêlée pour l'ordalie
«parmi tels événements qu'il faille se rendre»
Suivant les conspirations du moment
Aux sénescents que nous pourrions être, sages vieillards
dans les exécrations qui libèrent
À tout prix et avec tous les airs
...Mais plus à l'or
ni à la gazette du jour la prière hégélienne
Mais au poème quotidien avec ses noms changeants

PHILIPPE SOLLERS

JACQUELINE RISSET

...elle est française, mais elle a choisi l'Italie, c'est une femme blonde et belle, toujours un peu ailleurs, très ennemie de la psychologie inutile, rieuse, très rieuse, absolument tragique, simple, immédiate, ironique, très compliquée et très cultivée. Parmi ses grandes fantaisies avoir accompli une nouvelle traduction de *La Divine Comédie* et des *Rimes* de Dante, en français. Elle trouvait qu'il y avait plus léger à faire, plus précis, plus rythmé, plus vrai. Le résultat est fantastique. Lumière, grâce, percussion, vigueur. (...)



blonde et belle



un peu ailleurs



ennemie de la psychologie inutile



rieuse



très rieuse



tragique



simple



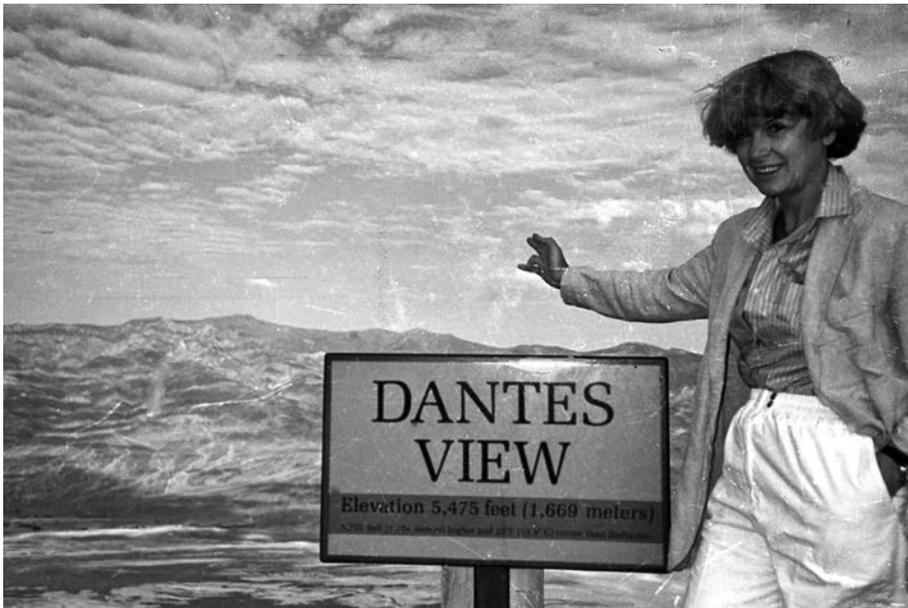
immédiate



ironique



compliquée



cultivée

RITRATTI

STEFANO AGOSTI

L'INFINITA SEPARAZIONE

Ci eravamo sentiti al telefono pochi giorni prima della sua scomparsa – così violenta, così inattesa, così insostenibile. Io l'avevo chiamata per annunciarle l'arrivo di una mia *plaquette* di versi, disseminati saltuariamente in circa mezzo secolo di vita, notizia che Jacqueline aveva accolto con una vera e propria esplosione di gioiosa approvazione. E proprio lì, subito dopo, da parte di lei, l'annuncio festoso di una imminente partenza per il Perù, ove l'Università di Lima le aveva conferito la laurea *ad honorem*, annuncio cui, naturalmente, seguirono le mie altrettante festose manifestazioni di compiacimento. Ci eravamo ripromessi, poi, di rivederci quanto prima al suo ritorno, per commentare, anzitutto, questi due fatti, e per riprendere un colloquio che, pur nelle lunghe pause di silenzio, non si era, in realtà, mai interrotto.



Agosti, Risset, Ria, Angelini, Nocera, Quondam, Palermo 1987.

Come sottolinea il grande Borges ricordando l'ultimo incontro con un'amica perduta, non era possibile immaginare, nel chiudere la telefonata, che «dietro il saluto ordinario stava l'infinita separazione». Ed ora eccomi qui a parlare di lei in questo volume dove l'ascolto di tanti non fa che sottolineare l'assenza di lei.

Sì, certo, la Poesia di Jacqueline Risset: quella che effettivamente ci ha consegnato nei versi (e su cui mi propongo di intervenire quanto prima), ma anche quella che non ha cessato di animare una sua prosa quasi febbrile, sempre sollecitata com'è da un fervore interno che mobilita e coinvolge tutti gli elementi della frase, e che si è deversato su una serie di autori di prima grandezza, soprattutto del Novecento, ma con alle spalle un lavoro su Scève, il cui titolo è un vero e proprio programma di ricerca: *L'anagramme du désir*. Il lavoro verteva (diciamo, curiosamente) su quelle stesse indagini sugli anagrammi del testo poetico che anch'io conducevo in quegli anni (fine anni Sessanta), ma senza che nessuno sapesse dell'altro, e la cui matrice comune era la ricerca che, in quell'ambito, aveva inaugurato e perseguito Saussure.

Ma la poesia, nella prosa critico-riflessiva di Jacqueline, sta altresì nel distintivo 'taglio' delle indagini, se, come avverte Goethe, si dà poesia anche nella particolare forma, o assetto, del contenuto. Ecco allora l'investigazione sul «pensiero nascente» in Artaud, o sul «non pensato» di Foucault, o sul «silenzio» che intride la parola letteraria più autentica auscultata instancabilmente da Maurice Blanchot, silenzio così prossimo alle strutture dell'inconscio elaborate da Lacan. Le quali percorrono, come un motivo musicale sotterraneo e continuo, quasi tutte le applicazioni critiche di Jacqueline. Comprese, naturalmente, quelle di più accentuata valenza, per così dire, 'politica', come le indagini su Bataille e il «sacro» o quelle su Leiris e la frammentarietà del pensiero autobiografico. Senza contare, ovviamente, gli interventi sugli autori del gruppo di «Tel Quel», cui lei stessa apparteneva, come Sollers e Pleyne, i cui programmi di ricerca e di lavoro erano dichiaratamente 'politici'.

Vi è un punto centrale nel lavoro di Jacqueline: la funzione fondamentale che lei attribuisce alla metonimia. Com'è noto, Jakobson assegna ai due assi costitutivi del linguaggio, e cioè l'asse paradigmatico (o della sostituzione) e l'asse sintagmatico (o della contiguità), rispettivamente le funzioni relative alla poesia e alla prosa: la prima rappresentata dalla metafora, la seconda dalla metonimia. La metonimia costituirebbe dunque, nella teoria di Jakobson, l'elemento fondante della prosa. In Jacqueline la metonimia figura infatti, soprattutto nei suoi lavori su Proust, e particolarmente nell'ultimo, *Une certaine joie. Essai sur Proust*,

da noi recensito sul numero del «verri» del giugno 2010. Ora, proprio nel caso di Proust (forse l'autore più amato), Jacqueline fa compiere alla metonimia un percorso che finisce invece per esaltarne le funzionalità precisamente nell'ordine del poetico. Ci sia concesso un breve stralcio dalla precitata recensione:

Se la lettura metaforica evidenzia una totalità assolutizzante dell'oggetto, sia nell'ordine alto e magari sublime (le fanciulle-rose) sia nell'ordine basso e degradato (la mano del duca di Guermantes assimilata a una pinna di pescecane), la procedura opposta e tuttavia complementare, quella della lettura metonimica [praticata da Jacqueline] comporta invece, di un determinato oggetto, la sua frammentazione-parcellizzazione nella fenomenologia della contiguità e, al limite, la sua confusività con gli à côté che lo avvolgono come un reticolo inevitabile: e magari la sua stessa dissoluzione.



Agosti, Corti, Risset, 1982.

Siamo nell'ambito della più pura, della più pertinente fisiologia del poetico come dissoluzione dell'oggetto nella lingua che lo dice, qui riferita a quella insuperata poesia-della-prosa che è l'opera di Proust. E allora, ricorrendo di nuovo alla parola di Borges sull'amica perduta e su quella forma di «sopravvivenza terrestre» lì menzionata in base all'affermazione di Platone che «l'anima può fuggire quando muore la carne», non posso fare a meno di chiedermi, come fa Borges rivolto all'amica scomparsa: Jacqueline, quan-

do ci incontreremo – ma in quale città: a Roma, a Parigi? –, riprenderemo di nuovo il nostro dialogo sulla Poesia e sul formarsi per frammenti della metonimia, sull'essenzialità del frammento e sul costituirsi come oggetto (il lacaniano «oggetto metonimico»), o anche sui tuoi prediletti elementi transitivi del linguaggio in quanto apertura inesauribile alla pluralità del senso, oppure, per usare le parole con le quali tu stessa chiudi, ma senza sigillarlo, *Il silenzio delle sirene*, sulla letteratura come «esperienza del limite, del canto, del silenzio»?

NANNI BALESTRINI

ADIEU

m'a dit un jour
justement les instants
dans les yeux
scruter l'invisible

quelque chose à dire
les expériences du rien
qui déchire la nuit
l'oubli est un risque

le désir d'écrire
jouer les mots
étoiles soudaines

le secret est là
la poésie se présentait
foudre comme lumière

GINEVRA BOMPIANI

NOIR JOIE

Nel suo ultimo libro di poesia, *Il tempo dell'istante*, Jacqueline Risset, poetessa e traduttrice, traduce se stessa. Tempo fa, a chi mi chiedeva che cos'era tradurre, rispondevo che era come rifare in macchina un percorso che era stato fatto in barca. Jacqueline parla di viaggio, nell'introduzione (non un grande viaggio, niente valigie e progetti), e in questo libro compie due viaggi, con la stessa partenza (l'officina) e lo stesso punto di arrivo (il poema): alcune diversità del viaggio Jacqueline le enumera nell'introduzione. Altre si percepiscono nelle pagine.

Questo doppio viaggio Jacqueline lo ha compiuto per tutta la vita, andando dritta con la sua barca-poesia (come va dritta una barca, con le onde, gli sbiechi, il vento, le correnti...) e poi tangenziale con la macchina-traduzione. Perché ha sempre dovuto tradursi e non ha mai rinunciato alla sua lingua. C'è gente che si esilia dalla sua lingua, che si rifà una materna/paternità in un'altra, che fa della lingua materna il suo segreto, il suo *babillement*, la sua lingua-infanzia. E c'è gente che decide di balbettare in una lingua straniera (il proprio di ogni scrittura, secondo Deleuze), restando fermamente nella propria. Jacqueline ha fatto una terza scelta: ha scelto un accento. Ascoltare Jacqueline in italiano o in francese è quasi lo stesso: si sente soprattutto il suo accento caldo, invogliante, del meridione francese. Un accento che è più forte della lingua stessa, di qualsiasi lingua, penso che anche in cinese si avvertirebbe. È la sua infrangibile identità.

Un accento è importante. È la canzone della lingua. Jacqueline canta e la lingua si aggiunge.

E che cosa canta? Qui, l'istante.

Ma non è così semplice. Perché una lingua si mescola all'altra, perfino dentro l'altra, o a volte si rovescia. E quando succede, non c'è traduzione, *la langue contourne*, aggira, s'insinua nell'altra, le due lingue strette da un accento.

Ma che significa avere due lingue in un solo istante e un unico accento? Significa che il corpo primeggia.

Il primo ricordo che ho di Jacqueline è una cena bigia in un sottotetto. Non ricordo il suo corpo quella sera. Eravamo giovani, ma lo sembravamo solo in quel modo che hanno i giovani di non farcela. Da allora, le immagini si mescolano e sovrappongono, tutte piene di vita, di riso, di voce, di corpo,

d'intelligenza, di poesia. Mai più ho avuto l'impressione che Jacqueline non fosse un corpo. Mai più il suo corpo non è stato presente in ogni sua parola, scritta o parlata, sua o trasposta. C'è il suo corpo nella traduzione di Dante, come nella sua poesia propria, o nella sua prosa. Anche nelle *Potenze del sonno* c'è il suo corpo che dorme.

Io penso da parecchio tempo che l'anima sia chimica e il corpo spirituale. L'ultima volta che l'ho detto a un eminente psicanalista, mi ha chiesto cortesemente: e da cosa desume questa convinzione? Dall'esperienza, gli ho detto, producendo un silenzio. Potevo citarla:

*si je dis a-a-a
qu'entends-tu?
Un cri? ma voix dans le langage?*

Conosco pochi esempi d'intelligenza incarnata come la sua. Incarnata non nell'umano, ma nel vivente. In un gatto per esempio. Meglio in due. Due gatti, ciascuno col proprio passo, lemme, ondulado, discorde, perfettamente riconoscibili, non tanto dal pelame, così simile, quanto dalla posizione: uno inerpicato mollemente su una scala di legno, l'altro sdraiato a pancia sopra su un cuscino, entrambi, insieme, danno figura al corpo spirituale di Jacqueline, al suo accento morbido, ronronante, vivo e calmo.

Secondo il professor Corrado Malanga dell'Università di Pisa, gli alieni sono ghiotti delle nostre anime e ogni tanto 'abducono' qualcuno di noi per studiarlo a fondo, anzi per studiarne a fondo l'anima e scoprire il segreto della sua immortalità. Non rapiscono a caso, perché sembra che solo il 30 per cento di noi abbia l'anima. Io, naturalmente, non sono esperta. Ma personalmente suggerirei di studiare l'animo, che non invecchia mai e quindi di sicuro non è mortale. E l'animo è proprio ciò che infervora gli umani e dà smalto ai gatti. Chiedo scusa se, per istinto mimetico, ho messo in queste poche righe «*l'insensé sur la table*».

Mi pare difficile parlare di Jacqueline, che conosco da quella sera a cena nel sottotetto (sera anomala e bigia) senza parlare di accento, di gatti, di poesia, di prosa, di corpo, di calma, di vita, di gioia, di spirito, di versi d'amore:

*Ceux qui aiment
ne soignent rien
regardent
(...)
Ils ont
un corps orienté qui s'avance

calmement et prenant toute la place
sur la pente*

YVES BONNEFOY

DISPENSATRICE DI ESSERE A VENIRE

La distance ajoute au chagrin. J'ai éprouvé et j'éprouve toujours un grand chagrin à la pensée de Jacqueline disparue. Et c'est comprendre aussi que ce serait bien, que ce serait une sorte d'apaisement, si je pouvais me rendre à Rome parmi ses proches pour évoquer sa mémoire, pour parler d'elle. Je ne puis le faire, présentement. Mais qu'au moins cette page que j'ai écrite à sa mort vous dise mon sentiment, et me permette ainsi d'être avec vous un instant, chers amis de notre amie.

Abbiamo veramente perduto Jacqueline?! era così interamente presente, così debordante di vita, allegra e fiduciosa, non appena la porta si apriva, quando appariva sulla soglia, che non posso ancora immaginare di non rivederla più. Le vite si cancellano e il mondo continua. Ma quando scompaiono alcune di queste vite è come se bloccassero il mondo come era in quel momento, ed è difficile credere che anche esso non abbia cessato di respirare, e che si possa continuare a interessarsi al suo divenire. Ci sono teologi che ritengono che il reale è una creazione continua. In ogni istante Dio deve dare alla grande macchina l'impulso che assicurerà l'istante successivo. Ma già fra di noi, gli esseri che sto evocando, esistono per assumere questo compito, ed è molto probabile che è soprattutto ad essi, se non pure soltanto ad essi, che si deve che il giorno risorge ogni mattina.

Ne segue che li vorremmo più numerosi, temendo, da certi segnali nel pensiero e nell'arte, che si rarefaciano, almeno per un certo tempo, con un'alba per domani, diciamo, più grigia. Di cosa è fatto l'impulso che comunicano a l'essere? della fede nell'essere. Nel caso di Jacqueline Risset, è notevole, l'energia ne era spesso scaturita; era la sua attività di traduttrice, in un passato che faceva rinascere, rifiorire, ottenendo che si interessasse al nostro avvenire, che collaborasse con esso.

Jacqueline ha tradotto Dante, no? lo ha svegliato, lo ha preso per la mano, gli ha detto «Guardaci dove siamo, aiutaci».

Le sue traduzioni non sono fatte per calcare il testo ma per ascoltare quello che l'autore dice, cercava di dire, aveva bisogno di noi per giungervi quanto noi abbiamo bisogno di lui per continuare ad essere. Jacqueline era Flora stessa che sorridendo riversava sui nostri giardini, che la siccità minaccia, la coppa scintillante di parole di colpo ringiovanite. Ed era un bene immenso, perché il linguaggio quanto il mondo si aspettano da noi la sua creazione continua.

PIA CANDINAS

DA SAINT-GERMAIN A SILS MARIA

A partire della metà degli anni Sessanta il gruppo «Tel Quel» si riuniva in un palazzo situato di fronte alla chiesa di Saint-Germain des Prés. In occasione dei dibattiti, dei seminari e delle conferenze che il gruppo promuoveva, ero colpita e incuriosita dalla vivacità e intelligenza che distinguevano gli interventi di Jacqueline. Lei era una delle poche donne del gruppo che tenevano testa agli uomini, pensatori autorevoli e innovatori nel campo della teoria e del pensiero moderno. Questo gruppo avrebbe poi cambiato radicalmente il modo di pensare la letteratura, la psicoanalisi, la filosofia, la semantica etc., creando le basi per un ricco e non ancora esaurito dibattito che arrivò non solo in tutt'Europa, ma che si estese un po' dovunque. Non sappiamo se il successo di questo gruppo così particolare e straordinario sarebbe stato lo stesso senza l'apporto poetico e spirituale di Jacqueline, come anche di Julia Kristeva, di cui era molto amica; non credo proprio!

Una sera, mentre uscivamo dal portone di quel palazzo, e mentre mi dirigevo verso la Rue de l'Abbaye, dove avevo appuntamento con il poeta Bernard Noël, incontrai Jacqueline, che andava nella stessa direzione. Era, credo, il 1967. Con Bernard dovevamo discutere un progetto di una rivista di poesia al quale avrebbero collaborato Alain Maumejean, Jean Daive, Henri Poncet e pochi altri. Ma intanto mi soffermai per parlarne con Jacqueline. Lei era non solo incuriosita, ma anche generosa e partecipe nel darmi dei consigli e molto incoraggiamento.

In seguito a quell'incontro ho rivisto Jacqueline nel 1971 a Roma. Chi l'avrebbe detto, quella sera a Saint-Germain, luogo in cui pensavo di vivere per sempre, che ci saremo poi trasferite tutte e due a Roma? Jacqueline abitava in una casa nelle vicinanze di Villa Ada, io stavo a Trastevere. I nostri incontri furono sporadici ma intensi; segnavano una continuità con Parigi, un'affinità e un legame che, con anche lunghi periodi di silenzio e assenza, è durato sempre.

All'inizio degli anni Ottanta feci parte di un gruppo di donne con cui fondammo il Centro culturale Virginia Woolf, la così chiamata 'Università delle donne', presso la Casa delle donne in via del Governo Vecchio. Il programma del Centro prevedeva dei corsi universitari, per sole donne, ricco

di lezioni ispirate allo studio del pensiero femminista nei vari campi della cultura. In questa occasione invitai Jacqueline a tenere delle lezioni su delle autrici a lei care, come per esempio Louise Labé e Karen Blixen.

L'arrivo di Jacqueline alla Casa delle donne era un evento. In primo luogo colpì la sua presenza fisica, il suo charme irresistibile, i tacchi alti, gli occhiali stravaganti, il rouge à lèvres brillante e un portamento nobile da grande signora, mentre molte femministe, tra cui io stessa, eravamo ancora legate ai vestiti di seta degli anni Cinquanta, agli zoccoli e alle espadrilles spagnole, comode ma certamente tutt'altro che sexy. Per noi Jacqueline era l'esempio affascinante dell'eleganza francese, anche se lei ignorava queste differenze. Era se stessa, senza ideologie o pregiudizi di qualsiasi tipo. Emanava un grande senso di libertà interiore, era determinata senza essere severa, il suo sguardo abbracciava e accoglieva, pieno di tenerezza, anche per piccoli dettagli. Questo sguardo si fermava anche là dove la fortuna era passata senza fermarsi; alla Casa delle donne parlava con le ragazze del primo e secondo piano che vi avevano cercato rifugio, che facevano politica perché erano legate al movimento dell'Autonomia, ma che con il Centro culturale Virginia Woolf c'entravano ben poco. Jacqueline reagiva con dolcezza quando si accendevano le discussioni con queste giovani donne, allora chiamate 'le autonome'. Dimostrava curiosità e vero interesse, e di conseguenza fu una delle poche donne di quell'ambiente colto che riuscì a stabilire un rapporto con quelle del primo e secondo piano.

Jacqueline mi diceva più volte che avrebbe voluto visitare Sils Maria, una cittadina grigionese nelle Alpi svizzere, sapendo che io sono nata e cresciuta in quella zona. Voleva vedere la casa di Nietzsche, andare sulle tracce di Thomas Mann e Rainer Maria Rilke, vedere l'enorme e affascinante parete di pietra grigia di fronte alla casa dove una volta abitava Nietzsche, e fare delle escursioni in montagna. Circa quattro-cinque anni fa questo viaggio si è realizzato; con scarponi, bastoni e occhiali da sole ci siamo avventurati sulle montagne sopra Sils Maria, con la vista strepitosa che lega le Alpi italiane a quelle grigionesi. Jacqueline dava l'impressione di essere completamente nel suo elemento.

Anche se avrebbe voluto, non siamo più riusciti ad organizzare un secondo viaggio a Sils Maria. La traduzione della *Divina Commedia* e delle *Rime* di Dante, le proprie poesie, i suoi scritti insieme ai tanti impegni che catturavano la sua vita tra Parigi e Roma e tante altre parti del mondo, avevano messo da parte un ritorno a Sils Maria. D'altronde è l'unicità di un'esperienza che spesso la rende indimenticabile.

Quando penso a Jacqueline ho di fronte a me l'immagine di una grande scultura femminile dell'antichità romana, come quelle che si trovano

ai Musei Capitolini di Roma; penso a una dea che si presenta a noi come messaggera delle arti, della letteratura e della cultura di civiltà globali. Con la scelta di Dante, Jacqueline ha messo in luce la grandezza, le fondamenta della cultura italiana ed europea dal Medioevo in poi, costruendo da quei luoghi un ponte verso la modernità e la contemporaneità. Secondo lei «non si può vivere senza Dante».

Dopo l'estate dell'anno scorso Jacqueline stava ancora pensando alla sua traduzione delle *Rime*, passando giorni e notti sulle note e su questioni secondo lei irrisolte. Instancabile come era, voleva perfezionare la perfezione. Ne parlammo spesso a cena. In quelle occasioni diceva che tradurre tutta la *Commedia* di Dante era stato meno difficile della traduzione delle *Rime*. Umberto la rimproverava, voleva che lei si riposasse e che la sera andasse a dormire in orari più umani. Ci diceva che Jacqueline passava notti intere a rivedere le note e a riflettere su dei anche più minimi dettagli della traduzione. Ma Jacqueline non gli dava retta.

Un fulmine l'ha portata via, mentre le *Rime* erano partite per Parigi dove l'editore Flammarion le presentò al pubblico francese come un evento di massima importanza. Purtroppo Jacqueline non ha mai potuto tenere tra le sue mani quel bel libro, per il quale aveva scelto di mettere in copertina un dettaglio di *Pallas e il Centauro* di Sandro Botticelli. Noi, che oggi possiamo leggerlo, ci rendiamo conto che la bellezza di Jacqueline viaggiava mano nella mano con Dante, suo compagno di poesia per tutta la vita.

MONIQUE DIXAUT

SEMPRE AMICHE

Quando nel 1955 entrammo a Sèvres, Jacqueline e io ci ritrovammo, per una fortunata coincidenza, in due camere vicine. Non ci siamo più lasciate, vicine quando occorreva, distanti nella vita, ma sempre l'una accanto all'altra. Ma ora, da sola, senza di lei, mi trovo a ripercorrere la sua vita e le sue opere. Spero di riuscire a far sentire la sua voce in questo sommario a lei dedicato.

Dopo la laurea in Lettere classiche e, allora in controtendenza assoluta, sceglie e supera l'*agrégation* in Italiano ottenendo un posto di assistente di Letteratura comparata all'Università di Aix-Marseille. Poi, prima è lettrice di Lingua e letteratura francese, quindi, nel 1973 diviene professore ordinario presso l'Università La Sapienza che lascia nel 1992 per l'Università di Roma Tre (che contribuisce a fondare). Qui dirige inizialmente l'Istituto di Letteratura francese, poi il dipartimento della Comunicazione e dello Spettacolo e, dal 1996 al 2002, dirige e quindi presiede il Centro di Studi italo-francesi divenendone, infine, presidente onorario. Nel 2009 viene nominata professore emerito¹. È stata *visiting professor* a Berkeley (1981) e alla Columbia (1987) e, nel 2003, ha tenuto un corso al Collège di France dal titolo *Traduction et mémoire poétique de Dante à Rimbaud*.

Ecco quella che può dirsi una brillante carriera universitaria, brillante ma poco ortodossa e, come docente, fuori dal comune. Come scrive lei stessa nel suo ultimo libro, perché insegnare la letteratura, per quanto con «*présence et sincérité*», significa anche «inculcare altro, disinculcare insomma, 'sub-

¹ La fondazione del Centro di Studi italo-francesi fu resa possibile grazie all'interessamento di Jacqueline Risset presso l'ambasciatore francese a Roma, Jean-Louis Lucet, e il consigliere Xavier North, e con l'allora primo rettore dell'Università degli Studi Roma Tre, Biancamaria Bosco Tedeschini Lalli. Interessamento che giunse poi a compimento con il rettore successivo, nel 1996, Guido Fabiani. Fu in effetti proprio Jacqueline Risset il tramite sostanziale nel far acquisire l'ex Centre Culturel Français de Rome, con annessa biblioteca di rari, dismessa dalla Francia, alla neonata Univeristà Roma Tre. Del nuovo Centro di Studi italo-francesi e dell'annessa biblioteca, che poi lei stessa intitolò a Guillaume Apollinaire (unico scrittore francese nato a Roma) fu direttore dal 1997 al 2002, anno in cui venne nominata presidente e, successivamente, presidente onorario.

dolamente' e con forza, e trasmettere alle menti in formazione quanto potrà farle dubitare, sospendere fuori da quel tempo regolato dove, per la gran parte, pensano di dover entrare». Ma, seppure 'subdolamente' socratico, il suo insegnamento si nutre anche di quella «logica del sogno, presenza enigmatica all'interno della vita stessa» che emerge nella sua scrittura e che fa di lei, in tutto e per tutto, anche poeta.

Le sue prime raccolte di poesia, *Jeu* (Seuil, 1971) e *Mors* (Orange Export Ltd, 1976), sono state scritte quando faceva parte del gruppo «Tel Quel» diretto da Philippe Sollers, di cui è stata membro del comitato di redazione dal 1967 al 1982. Poi viene *La Traduction commence* (Bourgois, 1978; trad. americana di J. Moxley, Burning Deck, 1996). Seguono: *Sept passages de la vie d'une femme* (Flammarion, 1985), *L'Amour de loin* (Flammarion, 1988) da lei stessa tradotto in italiano e più tardi messo in musica da André Bon², *Petits éléments de physique amoureuse* (Gallimard, 1991), *Les Instants* (Farrago, 2000). Occorre aggiungere la sottile prosa poetica di *Puissances du sommeil* (Seuil, 1997; trad. americana Burning Deck) e quella autobiografia, allo stesso tempo sognata, sognante e lucida, che è *Les instants les éclairs* (Gallimard, 2014).

Il suo primo volume di critica letteraria è dedicato a Maurice Scève, *L'anagramme du désir, essai sur la Délie* (Bulzoni, 1971; nuova edizione ampliata Fourbis, 1995), opera impregnata di petrarchismo e di cui mostra «la vera e inquietante contemporaneità». Di *Une certaine joie, Essai sur Proust* (Hermann, 2009), mi diceva essere il libro che da sempre aveva voluto scrivere per rendere visibile il poeta che lei percepiva in Proust e rispetto al quale la pubblicazione dei *Cahiers*, preparatori alla *Recherche*, aveva rappresentato una svolta. Al loro interno scopre parole, abbozzi di frasi perfino più belle delle frasi poi finite, perché catturano ed esprimono «un'energia di pensiero», come in «il sonno di una mela e di un barattolo di marmellata». E ancora analisi sorprendenti dei rapporti narrativi tra sonno e sogni animano *Puissances du Sommeil* (Seuil, 1996; Nottetempo 2009). Ma anche nel precedente *Dante écrivain* (Seuil, 1982; Mondadori 1982), e poi in *Dante, une vie* (Flammarion, 1995; Mondadori 1995; tradotto anche in fiammingo e in greco) e recensito da Andrea Zanzotto («Corriere della Sera») si fa percepire la sua natura di poeta che scava nel vissuto della storia.

E ancora la traduzione di Dante, dieci anni di vita. Pubblicata da Flammarion dal 1985 al 1990 (e nel 1996 da Diane de Selliers, con le illu-

² Un'altra versione, più recente, è quella di Enrico Pierranunzi dal titolo *Premier Moment*.

strazioni di Botticelli), giunta nel 2010 alla sesta riedizione, acclamata come un evento che ha salvato quella «cattedrale inghiottita» che era la *Divina Commedia* in Francia, e che nel 2004 è stata recitata per intero in una sola *séance* non-stop dall'equipe degli attori alla Comédie Française. Ha tradotto inoltre per il teatro *Il principe* di Machiavelli (Actes Sud, 2001), la cui rappresentazione a Nanterre ha tenuto per un mese con dibattiti serali tra pubblico e traduttrice ma anche, talora, presente Jean-Luc Nancy³. Quando in seguito affrontava la traduzione e il commento delle *Rime* di Dante (uscite postume, Flammarion, 2014), mi confidava di aver avuto crisi di sconforto per quanto l'impresa sembrava impossibile. Ma non per lei, a ben guardare.

Jacqueline si divideva tra Roma e Parigi e, quando d'estate era a Menton nella villa Heurtebise, fatta costruire dai suoi genitori sulla collina dell'Annonciade, spesso era solita varcare il confine, forse sulla scia del tradurre che, per lei perfettamente bilingue, aveva costituito una sorta di andirivieni dall'italiano al francese e dal francese all'italiano: *Poeti di Tel Quel* (Einaudi, 1970), *Il parco* (Bompiani, 1970), *L'Intermediario* e *Dramma* (Einaudi, 1972 e 1974) di Philippe Sollers, *Il partito preso delle cose* di Francis Ponge (Einaudi, 1978), e ancora. Due volumi in particolare, *Il silenzio delle sirene. Percorsi di scrittura nel Novecento francese* (Donzelli, 2006) e *Traduction et mémoire poétique: Dante, Scève, Rimbaud, Proust* (Hermann, 2007), con prefazione di Yves Bonnefoy, con il quale ha condiviso un'amicizia profonda, consegnano la coerenza delle fonti di cui la sua poesia si nutre e aprono alla traduzione una prospettiva più nuova e più feconda rispetto alla traduttologia corrente. Ma, inoltre, ha redatto un numero considerevole di saggi su Bataille, Pleyne, Ponge, Sollers, Joyce, Beckett, Lautréamont, Sartre, Dujardin, Bonnefoy, René Char, Marguerite Duras, Modiano, senza entrare sulla poesia contemporanea italiana.

Lei che era solita dire «Ozio, mio compagno fedele», era capace di lavorare giorno e notte. Lei che celebrava la discontinuità degli istanti, desiderava la continuità calma della scrittura, che la teneva lontana «dalla vita contingente», malinconica e destinata agli obblighi quotidiani, e cercava nel lavoro quel luogo «dove l'esistenza si ravviva per intero». Lavoro, parola impropria, poiché vi vedeva «una sorta di promessa fatta precisamente alla bambina che era. Promessa da mantenere ancora, visto che ce n'era ancora il tempo».

E bambina è rimasta, nonostante gli onori di cui è stata ricoperta e i compiti che assumeva con onestà e rigore. Era membro del Consiglio dell'U-

³ Questa traduzione è stata ripubblicata nel 2010 da Patrik Boucheron (Le Nouveau Monde, 2012).

niversità dell'Europa (Paris), della Dante Society (Stati Uniti), della Casa di Dante di Roma, della Fondazione Camillo Caetani, della Fondazione Fellini. Ha ottenuto il premio della Société des Gens de Lettres per la sua traduzione di Dante (1988), il premio dell'Accademia dei Lincei per la sua attività critica (1989), il Fiorino d'Oro della città di Firenze nel 1993, il premio nazionale della traduzione del Ministero dei Beni culturali (1990), il premio del Consiglio dei ministri per la diffusione della cultura italiana (1995), il premio di storia letteraria della Fondazione Natalino Sapegno (2004), il premio Ève Delacroix dell'Académie Française nel 2007, infine il premio Roger Caillois per la poesia (2010). È stata ufficiale dell'Ordine del Merito (2007) e cavaliere della Legione d'onore (1995). Nel settembre 2014 doveva recarsi a Lima per vedersi assegnare il titolo di professore onorario dell'Università del Pacifico (ricevuto poi «in memoriam» dal consorte), per il quale aveva appena terminato il suo discorso di ringraziamento. *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset* (2012), con copertina da una calco-grafia, *Pagina solare*, di Arnaldo Pomodoro per lei, le era stato donato dagli amici per il pensionamento.

La leggerezza era per lei un valore che temeva di perdere e che, tuttavia, non le ha impedito di assumersi tante responsabilità. Tra le quali, come si ricordava sopra, la fondazione nel 1996 del Centro di Studi italo-francesi salvando così l'ex Centre Culturel Français, e anche nel sapersi impegnare, con passione e indignazione, in molte cause civili (contro Berlusconi che sfigurava l'Italia che lei amava, sempre vigile per la laicità come valore ineludibile, o per il caso Sofri, a cui diede visibilità internazionale su «Le Monde»).

Fedele alle sue cause, ambasciatrice, come pochi altri dei valori della Francia in Italia e dell'Italia in Francia, amata e ammirata da chiunque abbia avuto la fortuna di incontrarla – la lista dei suoi amici, celebri e meno celebri, sarebbe troppo lunga – si doleva di dover praticare talora «l'ipocrisia quasi totale nei rapporti sociali». «Conversazioni, cene, noia mortale o piuttosto non-mortale poiché in “mortale” c'è vita»: ambiva a quei «momenti di solitudine o di incontri illuminanti». In fondo, non amava che la vita. E la vita, per lei, era scrittura, amore, tenerezza dell'umanità e di suo marito, Umberto Todini, ma anche i gatti, la musica (suo fratello Jean-Claude, professore di fisica, è anche compositore famoso), la pittura e il cinema. Il suo incontro con Fellini – di cui ha tradotto i sottotitoli di *Intervista* per il festival di Cannes (1987), poi *Cinecittà* (Nathan, 1989), un delizioso *Fellini, le Cheik Blanc* (Adam Biro, 1990, trad. italiana, Scheiwiller, 1994) – è stato uno di questi «incontri illuminanti». Parlare della sua immensa produzione, del suo ascendente oltre le frontiere, cercare di restituire il connubio di grazia e di rigore ostinato, di luce solare e di ombra che le era proprio, significa

passare accanto all'essenziale: la sua maniera di vedere il mondo mancherà al mondo. Poiché non ha mai tradito la propria infanzia:

J'ai cinq ans. Je vois une bicyclette avancer dans une rue vide, en bas d'une terrasse blanche. Un arbre, un marronnier sans doute. Je regarde de toutes mes forces celui qui vient sur la bicyclette. (...) amour, fascination, attente (...) c'est le rêve, qui détache, fait apparaître, sur fond de nuit, l'image précieuse, née de rien⁴.

(Traduzione di Marta Felici)

⁴ «Ho cinque anni. Vedo avanzare una bicicletta per una strada vuota, in basso da una terrazza bianca. Un albero, un castagno, senza dubbio. Guardo con tutte le forze colui che viene in bicicletta. (...) amore, fascinazione, attesa (...) è il sogno, che sposta, che fa apparire sul fondo della notte, l'immagine preziosa, nata da nulla» (J. Risset, *Les instants les éclairs*, Paris, Gallimard, 2014, p. 9).

JULIA KRISTEVA

«DORMENDO SU UN CAVALLO»

Mia cara Jacqueline,

Dove sei? Va tutto come vuoi?

Alcuni amici mi chiedono di partecipare, è il minimo che possa fare. Saggio, commento, interpretazione? Sospettano forse che noi non ci troviamo del tutto a nostro agio, né io né tu, in ciò che si chiama l'«istituzione universitaria»? Non è vero che siamo qui per caso, né che essa non ci abbia insegnato a renderci utili. Ma noi «non lo siamo», come dice Proust che conosci così bene: sempre dentro/fuori, fuori/dentro, posizione obliqua, scomoda per tutti, a meno che non sia la sola possibile, la migliore. È dunque una lettera del tempo sensibile, quella che vorrei spedirti. Quella che spesso ho desiderato scriverti fin dai decenni che ci conosciamo, e che non ha mai avuto la fortuna di infrangere l'urgenza della telefonata, della cartolina, della dedica del libro appena uscito, della mail o dell'sms.

Il vento del Nord spazza la mia isola da qualche giorno ormai, conduce i pensieri, le parole si ritirano in sogni, la pelle si riscalda sotto le onde iodate, una luce fredda la rende iridescente, sono un'ostrica, tutta all'interno. E mi cullo di ricordi intorno a una tazza di tè bollente. Un caffè per te?

Ti vedo nelle strade di Parigi, lo studio di «Tel Quel» e de «L'Infini», a casa mia a rue Michelet o d'Assas, a meno che non sia il Palais Royal dei tuoi poemi; quando mi ricevi così generosamente a Roma, o quando facciamo interviste per «la Repubblica». Hai l'aria di planare in una *rêverie* che non dorme. La sua indolenza avanza per lampi. Conduci il tuo *Gelasseheit* al galoppo. È la formula di Guillaume de Poitiers, in esergo alla tua raccolta *L'Amour de loin*, che ti ritrae per davvero: tu «inventi dormendo su un cavallo».

Sei su una di queste mitiche spiagge d'Italia dove non manca niente, se non l'acqua virile dell'Oceano che mi abbraccia? Nell'aria di New York che sa di ciliegia? Un viaggio con Sigmund?¹ Nebbia d'angoscia o porpora d'emozione che tarda? Ti leggo e provo a parlarti con i tuoi istanti, le tue

¹ In italiano nel testo.

epifanie. No? Sei in una di queste megalopoli, forse, in cui l'autostrada è tutta la grazia? No, nemmeno questo, ma con un amore in cui ti addormenti come fra le braccia di un astro? A Damasco, vicino al muro che taglia il prato d'un verde damascato? Cosa tocchi in questo secolo che va in un muro, ma di caucciù (dice Sollers) se non: organi, allineamenti, vetrine? Ti ascolto, certo, un rovesciamento è sempre possibile, da cogliere fra le parole: l'uccello dorme qui nel collo di un gatto.

Tu ed io, ci siamo ritrovate, mi sembra, nel Grande Essere che è vuoto, come dici tu. Con l'Amor che nella mente mi ragiona², che svia tutti i pensieri. Da questo stato d'attesa, hai trovato il tuo linguaggio: la poesia dell'istante. Nominare Gli Istanti, anagramma del desiderio, potenza fisica del sonno. Là dove non c'è più niente da dire, ma le parole vengono a urtare contro di lui, l'Essere o l'Amore, e che finalmente il vuoto risuoni. In questo istante, ti raggiungo.

Da qui a fare un numero di «Tel Quel» o de «L'Infini» sull'ateismo, c'è un passo lungo che superiamo allegramente, a ogni nostro incontro, è il nostro eterno ritorno. Questo 'numero' non vedrà di certo mai la luce, di questi tempi in cui l'incredibile bisogno di credere diventa testardo o integralista, ma noi non ci lasciamo, è la nostra maniera di dormire in due su un cavallo.

Il tuo viaggio nel paese d'Amore fa parte di questo progetto, di quest'utopia. «L'Amour de loin», d'accordo, come è lontano, impossibile, invincibile il coronamento del desiderio. Lo avverti come un'aria color rugiada, no, come un'aureola, tu che dici «io» e che ti rivolgi a una certa seconda persona, «tu» – o forse, ancora più lontano verso l'innominabile desiderio-amore, a «L» – «elle» o «El»? Tutte queste cose insieme, è chiaro, poiché in quest'Amore che fugge, che corre come nel *Cantico dei cantici*, per questo «io» che scrive è proprio la dissoluzione del «tu» a trionfare: in velluto e polvere, a morir d'essere in vita. Affondare con tutto il suo «io» in questo amore grande e grosso, fino a implorarlo: «dove sei in questa stagione vuota?». Senza essere mai ingenua: «dolore è ridicolo». Spingersi fino al soffio d'odio d'amore che arriva con l'amore, crudeltà agghiacciante, luna ferita. Ma senza dimenticare di tremare quando arriva la sera sole in faccia. Poiché il cuore di «io» si è fatto capace di ogni forma. «Io» terra che perde i suoi umori, «io» nuvole che fumano. Mentre la seconda persona, «tu», che cosa ne so? una ruota che gira a vuoto? tu stessa, casa, attesa.

² In italiano nel testo.

«Io» di musicista: conservare dell'attesa amata solo ciò che sorge nell'istante; che cos'è? La voce: niente ormai, nessuna presenza se non la tua voce, la tua voce colata di sangue per guarirmi. Con la coscienza disincantata che scrivere – a «te» – queste parole oggi d'amore «mi» allontana da «te». Non importa, è la legge, i fedeli d'amore restano perplessi nell'amore, esposti a ogni pericolo. Esperte dunque in dolori, circondata dal dolore di «te», «io» vibra in «un punto». Ah, il punto! Poveri coloro che non l'hanno vissuto: un'irritazione nella pelle del mondo, un dente che batte quando il resto tace. «Io» ascolta: tesa verso la voce che vagamente la chiama. Poi «io» oscilla in vista: adesso guardo attraverso i tuoi occhi dunque ciò che è qui è «tu» che guardi «tu», gli occhi che si penetrano i corpi che si parlano. Qui «io» si eleva: sarà questo l'amore, impercettibile tratto in salita che chiede?

Le news del mondo possono seguire il loro corso, che s'intrattengano pure, attenzione non uscire non ci colpire non ricacciarti nel fondo della terra atroce imprudente nuova. Tentazione angelica, Jacqueline mia atea, mia complice? Angeli, adesso andate nel linguaggio. Ma la placida euforia non dura nella tua poesia. Ancora, questo vuoto nel cuore del famoso amore, questo centro d'essere / in ciò che sono / vuoto come un osso. Silenzio d'ossa. Niente da dire. Eppure il vuoto risuona di nuovo, e s'infiamma l'inermità dell'amore stesso.

Il «punto» infiammato si rivolta qui, lucidità mallarmeana, soprammobile dismesso d'inermità sonora, come un mare di iperboli e di memoria, che impara a vedere / da solo: i venticinque secoli degli Argonauti riempiono subito l'istante. E la luce nient'altro che la luce ti ritrova nei tuoi versi, arriva svelta / sul mare / se ne va / rapida. Per eclisse, al galoppo, solo qualche lampo. La luce di Dante.

(Traduzione di Daniele Garritano)

CARLO OSSOLA

«...RISORGERAI»

Con la scomparsa di Jacqueline Risset le Lettere e gli studi perdono uno degli interpreti più nobili. La sua luminosità creatrice conferiva ai nostri saperi ciò che di essenziale ci aveva dato la tradizione francese del Novecento: «un supplemento d'anima».

Jacqueline Risset ha riaffermato la presenza di Dante in Francia traducendo la *Divina Commedia*, in una fedeltà al Poeta che annovera i volumi *Dante scrittore. L'intelletto di amore* (1984), *Dante, una vita* (1995), nonché una cospicua serie di saggi e di interventi in Italia e nel mondo, e completando infine quel suo percorso con il commento e la traduzione delle *Rime* (uscita postuma nel novembre del 2014).

Ma la sua lettura ha anche rinnovato, in Francia, la coscienza dei classici del nostro tempo; tra i saggi suoi più ispirati ricordo *Ce que c'est qu'un endroit de la Terre*¹, dedicato a Proust. In esso Jacqueline Risset non solo faceva proprio un principio di poetica caro a Bonnefoy: «Les lieux, comme les dieux, sont nos rêves», ma lo rendeva più acuto – nella citazione folgorante di un passo del *Contre Sainte-Beuve* – sino al confine estremo ove poetica e biografia si toccano: «Les différents endroits de la terre sont des êtres aussi, dont la personnalité est si forte que certains meurent d'en être séparés».

Per questo, forse, il sogno era per lei distanza e restituzione.

Jacqueline Risset trovava nel sogno – così recitano le sue poesie (*Il tempo dell'istante*, Einaudi, 2010) – «Verbe et semence / en colombe et lumière», verbo e semenza di volo e di luce. Cercava, per l'uomo di fronte allo «scacco del visibile», l'eterno: «Che cosa può sfuggire a questo passaggio, a questo declino? Il sonno a suo modo. Forse il sonno ha una funzione che non compare nelle analisi degli specialisti: suggerire, avvicinare la nozione di non-tempo, di eternità se si vuole, ma di un'eternità viva, di un tempo sottratto al tempo» (*Le potenze del sonno*, Seuil, 1997; Nottetempo, 2009).

¹ Apparso in *La conscience de soi de la poésie*, sous la direction d'Yves Bonnefoy, Paris, Seuil, 2008 (Colloques de la Fondation Hugot du Collège de France, 1993-2004), pp. 33-44.

Ciò che distingue i veri maestri è che le loro parole «vengono da lontano» e varcano orizzonti; così concludeva il suo saggio su Proust evocando «“l'essence de notre vie” – par delà la durée (...) qui met en mouvement “l'imagination divine”, divinement terrestre...», sì da offrire al presente profondità e senso. Pensando alla sua umana parabola, al suo apparire nel sorriso, vengono alla memoria i versi di Montale: «(...) Non c'è un unico tempo: ci sono molti nastri / che paralleli slittano / spesso in senso contrario e raramente / s'intersecano. (...) / (...) E si ripiomba / poi nell'unico tempo. Ma in quell'attimo / solo i pochi viventi si sono riconosciuti / per dirsi addio, non arrivederci» (*Tempo e tempi*), da porre accanto a quelli di Jacqueline, così danteschi, e pieni di agnizione del Novecento: «Qualcosa di bianco / luce venuta veloce dal mare / va via / com'era venuta, rapida» (*Il tempo dell'istante*).

Così i Maestri 'trattengono' per noi il senso, ci intrattengono in vita. Sia di lei ciò che per noi ha scritto: «Non è possibile tu risorgerai / piccola cattedrale sommersa / chiesa che è una sirena / qui / qui io / ti aspetto» (*San Giorgio in Velabro*, da *Il tempo dell'istante*).

MARCELIN PLEYNET

JE ME SOUVIENS

Je me souviens della mia amica Jacqueline incontrata la prima volta nella sede di «Tel Quel», dove, poi, avrebbe pubblicato le sue prime poesie prima di divenire membro del comitato della rivista¹. Subito simpatizzammo e ben presto divenimmo molto amici. Al punto che non tardò a invitarmi a Roma e, in effetti, fu grazie a lei che Roma mi sarebbe divenuta familiare quanto Parigi... Jacqueline, allora sposata con un giornalista socialista, Alberto Santacroce², abitava in bel palazzo del XIX secolo del quartiere Trieste... io ero sceso all'albergo Sole, al Pantheon... Mi aveva invitato a cena³ e per andarci attraversai un buon tratto della città...

Traduzione, integrazioni biografiche e di apparato, e note della versione italiana a cura di Umberto Todini.

¹ Dove restò fino al 1988 e dove, come risulta dai documenti di Officina-Risset, fu Francis Ponge, allora tra gli autori di «Tel Quel», su sollecitazione di Giuseppe Ungaretti, entrambi, con Piero Bigongiari, Luciano Erba e Alfredo Giuliani lavoravano con Jacqueline a *Vita del testo*, a indirizzarla (probabilmente attraverso Philippe Sollers) a Marcelin Pleynet con le sue prime poesie, che vennero pubblicate rapidamente, seguite e raccolte a breve, nel primo volume di poesie, *Jeu*, nella collana di «Tel Quel». Jacqueline, quando io la conobbi nel 1975 (iniziammo subito a vivere insieme sposandoci soltanto nel 1984... per compiacere gli amici), si rallegrava molto di questa familiarità con Ungaretti, dei suoi incontri di lavoro con «il vecchio leone» che, per un certo periodo, avvenivano di martedì, in una trattoria nelle adiacenze di Piazza Quirino Visconti dove Ungaretti era solito cenare. Verteivano sulla scelta delle poesie di Ponge da tradurre per *Vita del testo* pubblicato da Mondadori nel 1971, prima raccolta italiana di questo poeta dove a Jacqueline venne affidato il maggior numero di traduzioni. Da questa prima e considerevole prova nacque la legittimazione a tradurre nel 1978, nella collana Bianca di Einaudi, *Le parti pris de choses*, cui Jacqueline mi consentì l'onore di una rilettura congiunta dell'italiano. A questo volume seguì una serie di iniziative pubbliche, e si consolidò l'amicizia con questo grande poeta del XX secolo e che, da poeta a poeta, Jacqueline contribuì a far conoscere in Italia.

² Dal quale, per incompatibilità di carattere, si separò nel 1969 divorziando nel 1971. Dal 1975, dopo che la conobbi e negli anni a venire, mantenemmo con lui, e con la sua seconda moglie, rapporti saltuari e amichevoli.

³ A «Tel Quel», forse anche prima, Jacqueline conobbe Jacques Lacan. Mi raccontava dei suoi seminari appassionanti, gremiti all'inverosimile e talora surreali. Ne nacquero mutua amicizia e stima alimentate negli anni da visite reciproche a Roma e a Parigi, e che

Era, credo, la metà degli anni Sessanta, Jacqueline era veramente bella, traspirava gioia di vivere... Di lei mi aveva colpito subito la vitalità *charman-te* e un tratto veramente eccezionale... in ogni circostanza era sempre, allo stesso tempo, molto libera e totalmente presente... e talora, con distrazioni toccanti... Ricordo che per la cena aveva preparato un piatto di pasta che, giungendo dalla cucina nella sala da pranzo dove eravamo, fece cadere bruscamente sul pavimento ma senza che ne risultasse un qualche turbamento... tutti scoppiammo a ridere spontaneamente⁴. E fu certamente in questa atmosfera di buon umore che, poi, decidemmo di consacrare il resto della serata a visitare Roma e che Jacqueline e il marito ci accompagnarono. Era la fine della primavera, la notte chiara e dolce... Fu una passeggiata che non dimenticherò mai. La contentezza di Jacqueline faceva piacere a vedersi, ci camminava davanti e superava gli ostacoli con una freschezza e un entusiasmo magnifici. Ricordo che attraversando una piazza con una fontana al centro, si mise a camminare sul bordo rischiando di cadere in acqua... suo marito era in affanno... Poi, finendo la passeggiata, ci accompagnarono in albergo sulla piazza del Pantheon che brillava sotto il cielo stellato, in un silenzio turbato soltanto dal rumore cristallino della fontana...

Sarei tornato molte volte a Roma per incontrare Jacqueline e il suo nuovo marito, Umberto Todini, eminente latinista della Sapienza, per partecipare con lei a diversi eventi culturali. Uno dei quali, dedicato alla lettura di poesie, si svolse sulla spiaggia di Ostia e, poiché alla vigilia delle ragazze erano entrate in acqua nude, e le foto erano finite sui giornali, sulla spiaggia, quella sera, c'era moltissima gente... Ad un certo momento corse voce che ci fosse Jacqueline Bisset, e Jacqueline Risset, giovandole in qualche modo il malinteso, era circondata di giornalisti e quando salì sul palco a leggere le sue poesie ebbe un'accoglienza molto calorosa... Una serata memorabile,

a Roma erano iniziate, prima che divorziasse da A. S. quando, ancora da separata, abitava, verso la fine degli anni Sessanta, a via Clitunno. Per quelle visite si raccoglievano giovani studiosi e ammiratori (ricordo il nome di Sergio De Risio e forse Ruggero Guarini). Quando nel 1975, Jacqueline si trasferì a via dei Cimatori e con lei, conosciuta poco prima (a settembre per un compleanno di amici comuni), decidemmo di convivere, io mi trasferii da lei perché la casa che allora abitavo a via dei Foraggi non era abbastanza grande, le visite ripresero e sempre presenti altri amici (forse, Umberto Silva, Ruggero Guarini, Anna Maria D'agostino, Ellis Donda) fino all'ultima che ricordo, negli anni Ottanta, dove era accompagnato da Catherine Millot.

⁴ In effetti più che di «distrazioni», queste defayance di Jacqueline, talora gaffe, apparivano happening deliziosi, per la sua grazia e intelligenza, talora provocando, più che sussiego, partecipazione affettuosa...

dedicata in gran parte ai poeti beetici... e inoltre, tra la dissidenza degli intellettuali, e i malintesi che noi rappresentavamo...

Bisogna aver conosciuto Jacqueline in quegli anni per comprendere fino a che punto si distingueva da ogni tipo di convenzionalità, artistica e intellettuale... e fosse spontanea e intimamente vitale... penso che sia stato proprio questo suo carattere a farle conquistare il posto del tutto singolare che da allora e fin da allora ha sempre avuto in Italia quanto in Francia, nei *milieux* accademici quanto in quelli artistici. Ne fa fede, se occorresse, la sua traduzione francese della *Divina Commedia*, venduta in più di 45.000 copie... Col *milieu* romano intratteneva rapporti di amicizia che le permettevano di frequentare Federico Fellini e anche Laura Betti⁵, di scrivere su quotidiani popolari e meno, e su argomenti accademici quanto di avanguardia, come pure di argomenti estremamente specialistici su riviste tra le più esclusive...

Jacqueline, accompagnata dal marito Umberto Todini, ha attraversato tutto questo con una grazia senza eguali, capace di portare alla luce la vera statura di Marguerite Chapkin nella cultura internazionale del XX secolo e, allo stesso tempo, di essere in rapporto e sodale di scrittori come Denis Roche, Giuseppe Ungaretti, Jacques Lacan, Francis Ponge...

Occorre ponderare la sua bibliografia per poter cogliere appieno la ricchezza e l'ampiezza dei suoi saperi, espressi, occorre ripeterlo, da un'intelligenza sensibile, quanto pure poetica e filosofica, della quale ne ho conosciuto ben poche altre...

Ciò mi colpì di lei fin dall'inizio, è la singolarità dell'intelligenza, il modo in cui la viveva quotidianamente, allo stesso tempo molto minuziosamente e con distrazioni che talora le facevano perdere di vista oggetti di primissima necessità...

In breve, Jacqueline era così viva e presente al suo essere in vita, quanto non lo si potrebbe immaginare. Persona vitale al punto di non averne mai conosciuta altra che le somigliasse. Un'amica di sempre, un'amica per sempre...

Non potrei finire di scrivere tutto quello che mi sorge nella mente quasi ogni giorno quando penso a lei...

Parigi, 2016

⁵ Sui suoi lunghi rapporti di collaborazione e di amicizia con Fellini vedi tra l'altro la sua voce sulla Treccani, mentre per Laura Betti l'affettuoso ricordo in *Lo sguardo segreto*, «Cineteca», 2005 (numero speciale *Laura Betti, illuminata di nero*), pp. 22-24.

ELISABETTA RASY

«CE QU'IL Y A DE PROFOND DANS LE PLAISIR»

Al contrario della duchessa di Guermantes, Jaqueline Risset non aveva fattezze ornitologiche, tanto meno quelle di un rapace, somigliava semmai agli animali che tanto amava, i gatti. Però quando penso a lei, al suo vastissimo lavoro, la prima cosa che mi viene in mente è un modo di dire comune: Jaqueline aveva una vista d'aquila. Vista nel senso di sguardo. E mi riferisco a due aspetti del suo lavoro: l'estensione e la profondità o precisione. Così si dice che veda l'aquila: lo sguardo si muove a trecentosessanta gradi, ma sa cogliere da lontano anche un piccolo dettaglio, o una piccola preda. E così Jaqueline nella sua lunga e intensissima attività sapeva cogliere in un vastissimo raggio le sue prede culturali, da Dante all'avanguardia, dal romanzo alle arti figurative o al cinema o alla musica, e questo sguardo trascinava lei stessa, la sua scrittura, su pratiche e territori diversi, era poeta e saggista, traduttrice e narratrice, di se stessa e del mondo. Per questo mi ha particolarmente colpito, leggendo il suo purtroppo ultimo lavoro – e vi assicuro che non l'ho letto affatto come si leggono in genere le ultime opere di un autore, cioè come un testamento, un lascito, ma invece come un tassello di un *work in progress* come tutti gli altri suoi libri – leggendo *Les instants les éclairs* dicevo, mi ha colpito trovare proprio quasi nell'incipit questa frase: «Ce qui portait alors l'image et l'isolait de l'avant de l'autour et de l'après était sans aucun doute la force du regard – amour, fascination, attente». Ho inteso «amour, fascination, attente» non come riferite a «ce qui portait» ma allo sguardo stesso: lo sguardo trae la sua forza dall'essere amore, fascinazione, attesa.

Naturalmente uno sguardo di questo tipo è uno sguardo in cui la vista e la visione si congiungono. In questo bellissimo libro Jaqueline parla molto del sogno, anzi racconta i suoi sogni. Questi sogni però non sono semplicemente puntelli di un racconto autobiografico, c'è dietro un'idea precisa: perché la scrittura sia tale, cioè sia davvero scrittura e non semplice collage di lettere dell'alfabeto, è necessario che nel pensiero che la guida venga trattenuto qualcosa dell'intensità del sogno. Mi ha pure molto colpito che un'autrice di così ampi progetti, ed è inutile che ricordi quella cattedrale letteraria che è la traduzione di Dante, valorizzasse, sottolineasse accanto

all'importanza del sogno anche quella dell'istante, l'istante come lampo che interrompe e contraddice la regolarità del progetto. «Choisir les coups de foudre, les instants intenses au dépens des autres». Il *coud de foudre* è il contrario esatto del progetto, è ciò che interrompe e manda all'aria il progetto. Lo sguardo d'aquila, cioè lo sguardo che è amore fascinazione attesa, è in grado di cogliere nella apparente regolarità di un testo o della vita, nel tessuto organizzato dell'esistenza e dell'esperienza le discontinuità, appunto quegli *éclairs* che sono fratture nella percezione ordinata della mente. Nel linguaggio però può entrare il sogno o *il coup de foudre* ma non l'emozione che essi provocano se non come perdita. Ho letto *Les instants les éclairs* come una riflessione sull'inadeguatezza o inefficacia del desiderio rispetto al suo oggetto. La vita? Certo, ce lo dicono i sogni. Ma l'inadeguatezza del desiderio si misura anche e soprattutto davanti alla scrittura. Il desiderio di scrittura non può essere esaudito, mai, da nessuna scrittura, neanche la più perfetta.

C'è nel libro una meditazione su Proust a proposito dell'esaltazione che lo prende durante le passeggiate dal coté di Méséglise: «Zut, que c'est beau» esclama il narratore colpendo con l'ombrello un angolo del vecchio ponte. Poi, altra citazione, il commento: «Et depuis je n'ai guere fait autre chose que d'essayer de revenir sur ces minutes heureuses où l'on crie 'Zut, que c'est beau». Jaqueline commenta a sua volta con una breve frase del Carnet del 1908: «travail: recherche de ce qu'il ya de profond dans le plaisir». Come spesso accade, usiamo le parole degli altri, quelle naturalmente che ci riguardano e che ci toccano, per esprimere ciò che ci sta a cuore: credo davvero che tutto il lavoro di Jaqueline, traduzioni poetiche comprese non solo la sua opera poetica, che tutta la sua scrittura che non era mai banalmente esornativa, mai semplicemente denotativa ma sempre pensante, sempre una forma del pensiero, credo che tutta questa vasta sua scrittura si sia giocata sulla dialettica tra l'emozione e la perdita, e che sia stata esattamente quello che dice Proust: una continua ed estesa ricerca di ciò che c'è di profondo nel piacere.

MICHEL SURYA

«RIEN QUI PÈSE OU QUI POSE» (VERLAINE)

Il più vecchio ricordo: Roma, 1987, per il colloquio *Georges Bataille. Il politico e il sacro*, al quale sono invitato *in extremis*, come per una fortunata combinazione, amicalmente raccomandato da Francis Marmande e invitato, ovviamente, da Jacqueline Risset. Lo dico qui, perché oggi queste cose non esistono probabilmente più: nessuno allora aveva mai letto una riga scritta da me, nessunissima riga mia, neanche su Bataille, e neppure lei. Jacqueline Risset si fida *ciecamente* di me. Primo tratto suo, quindi: la sua generosità¹. (Da allora, ho pubblicato su «Lignes» molti autori di cui non si sapeva ancora nulla. Impossibile fare diversamente, avendo una volta per tutte imparato da lei questa lezione).

Secondo tratto, che accompagna il primo: la sua semplicità immediata. *Rien qui pèse ou qui pose*. L'uguaglianza va da sé, anche se niente la giustifica, o almeno niente che sia legato ai titoli, alle funzioni, all'autorità (universitaria, per esempio); che presuppone solo la sua passione per le opere, per i libri; in questo caso, l'opera, i libri di Georges Bataille.

Terzo tratto: la gioia. I libri, le opere sono per Jacqueline Risset la possibilità di una gioia supplementare (ma essenziale). Questo fatto non è così diffuso da non dover essere segnalato. Non basta dire, in effetti, che niente sia stato più lontano da lei del commento o dell'interpretazione compassata – dei libri, delle opere. Tutti quelli che l'hanno conosciuta, tutti quelli che l'hanno sentita parlare, lo sanno. Si tratta di più, in effetti: di una gioia viva, appassionata a leggere, citare, discutere, accordarsi o disaccordarsi. Ogni frase diventa febbrilmente viva nella sua voce, come se ne dipendesse il senso di tutto, quanto di se stesso. Allora si arrabbia, o ride, o si commuove. Bataille, per esempio, è cupo? Non importa, con lei,

¹ Jacqueline dava sempre a se stessa e agli altri lo spazio della sorpresa. Eppure mai, o quasi senza ragione. A proposito di Michel Surya ricordo che me ne parlava con cognizione di causa come se lo avesse già letto e preconizzava che avrebbe pubblicato, come poi è stato, l'*opera omnia* di Georges Bataille (da Gallimard) [n.d.U.T.].

qualche cosa di chiaro finisce sempre con l'uscirne. Niente più lontano, però, dalla gioia ingenua, o narcisistica, nella quale tutti più o meno si compiacciono, anche per il solo fatto di essere qui. Lontanissimo anche dalla noia. Jacqueline Risset non ha rapporti con le opere della letteratura e dell'arte che non siano irascibili, appassionati/passionali – arrabbiati, se necessario. Eminentemente vivi. Con un senso molto acuto (spesso ferito), se non sempre condivisibile, di ciò che è giusto secondo lei. Al prezzo, talvolta, che la disputa faccia parte di questa gioia, se è questo prezzo che la verità o la giustizia, secondo lei, impone. Si può allora non essere d'accordo con lei, ma è solo con lei che si può avere *quel* disaccordo – segno manifesto di un'intesa sovremenente.

Molti altri incontri, dopo, pubblici, colloqui o manifestazioni, e privati (quelli più preziosi, quelli ai quali il ricordo si riallaccia più volentieri, la cui nostalgia è più forte). Sempre meno letterari, tuttavia, vale a dire sempre più politici, così come la storia lo ha – ahimè – voluto, quella dell'Italia in particolar modo, dell'Italia specialmente berlusconiana, alla quale Jacqueline Risset si è ostinata a voler interessare l'opinione intellettuale francese, senza sempre e neanche spesso ottenere l'attenzione che chiedeva. «Lignes», dirà lei, è l'unico luogo ad avere dato accoglienza a tutto ciò che aveva da dire di necessario e di urgente, secondo lei, che era l'unica a poter dire, e a dire così, secondo me, voglio dire: in *conoscenza di causa*, e *da scrittrice* (parola d'ordine esplicita, o *ars poetica*: solo l'incondizionalità della letteratura si oppone alla politica, resiste ad essa, in questo caso resiste alla tragica bufoneria berlusconiana).

Un giorno, leggo questo in un testo che manda a «Lignes»: «*I libri non vengono letti*». Sentenza la cui semplicità e la cui evidenza mi colpiscono. Lo sono stati e non lo sono più – segno di un mondo che passa, per un altro che lo scimmiotta. *Lei* legge. I miei libri, come io, i suoi. Le sue letture: sempre la stessa vivacità, niente che pesa, un tratto al massimo, ma giusto, che solo lei poteva tracciare. Più tardi, mi accorgo che non risponde più ai libri che le mando. Il tempo è passato, i tempi sono cambiati. È così probabilmente che gli scrittori si separano: quando i loro libri cominciano a stancare, o quando non si capisce più quale strade perseguono. Ma, è strano, l'affetto è sopravvissuto: che Jacqueline suscitasse immediatamente l'affetto, e che questo affetto non fosse fatto per sparire – ultimo tratto per una figura di lei.

P.S. A lungo non ho capito la sua passione per Proust, i cui libri mi hanno sempre annoiato. Fino a solo sei mesi fa, quando mi sono finalmente messo

a leggerlo per intero. E a trarne un grande piacere (minore del suo, tuttavia). Questo piacere, inatteso, ho subito pensato di dividerlo con lei, con lei a cui lo dovevo pure, in qualche modo².

(Traduzione di Umberto Todini)

² In effetti come sottolinea anche Yves Bonnefoy, «Proust e Dante costituiscono l'ombelico del mondo di Jacqueline». Ma a proposito di questa tardiva confessione e conversione di Surya, mi sovviene di un episodio divertente che coinvolse un amico caro a Jacqueline il quale, come Surya giovane, si annoiava con Proust, e che una sera, ad una spaghetтата a casa di Chiara degli Esposti, osò dirglielo da un capo all'altro della lunga tavola. Jacqueline in un empito di reazione toccò un lembo della tovaglia che magicamente levitò rovesciandosi interamente sugli ospiti e sulla mura tra lo stupore di tutti e un mio silenzioso pensiero «Bisogna pur difendere i grandi dai mediocri» [n.d.U.T.].

EMANUELE TREVI

LA COSTELLAZIONE SUPREMA

Come a tutte le persone che vanno sempre fino in fondo, senza risparmiarsi, perché è l'unica maniera in cui sanno fare le cose, anche a Jacqueline Risset è mancato il tempo di tirare le somme. Fino all'ultimo respiro, lei è rimasta nella tensione dell'esperimento, ha puntato sull'incalcolabile. Aveva ragione: ci sono cose molto più interessanti della saggezza senile. Nata nel 1936, è stata una splendida figlia del suo secolo – quella lunghissima sedizione estetica che ha raccontato nel *Silenzio delle sirene*. Eppure il ruolo dell'erede, per quanto nobile, poco si addice al carattere di Jacqueline. I suoi *esercizi di ammirazione*, come li chiamava Cioran, non erano affatto dei vincoli. Ponge e Bataille, Artaud e Michaux (tanto per fare i primi nomi che mi vengono in mente) erano semmai modelli di libertà assoluta. Portatori sani di problemi irrisolti. Solo a questo patto, direi, l'ammirazione stessa può evitare di scendere nel melenso, o nell'accademico, o nel commerciale. Se può valere qualcosa la testimonianza personale, nella vita ho goduto di un grande e indimenticabile privilegio, quello di sondare il parere di Jacqueline riguardo a molti interessi che avevamo in comune. Ricorderò sempre le lunghe conversazioni al telefono (quello fisso: al cellulare rispondeva raramente) durante le quali ho imparato più cose che da interi mesi in biblioteca. Perché Jacqueline non *insegnava*, ma *contagiava*. Senza pretese di completezza, le devo alcuni dei miei libri irrinunciabili: *Il nipote di Rameau*, l'*Adolphe* di Constant, i due grandi saggi di Baudelaire su Poe, e l'edizione di Paule Thévenin delle *Opere complete* di Artaud. E non mi vergogno affatto di confessare (ne sono anzi fierissimo) che quando ho scritto l'introduzione alla nuova edizione italiana di *Connaissance par les gouffres* di Michaux ho utilizzato tante di quelle sue idee che alla fine le proposi di firmarlo assieme, quel saggio. Ma questo non corrispondeva alla sua natura fondamentalmente *generosa*, che tanti amici rimpiangono, in questo mondo cinico dove tutti preferiscono tenere per sé quello che fanno anche a costo di farlo marcire.

Ma a parte il telefono, leggevo tutto quello che scriveva Jacqueline, e a volte ne scrivevo. Mi ero reso conto che attorno alla linea d'ombra dei settant'anni

Jacqueline aveva scelto di concentrarsi su quella che potrebbe definirsi la costellazione suprema della sua vita. Tre fari, tre luci pulsanti:

- La *Recherche* così come emerge dal grande labirinto dei manoscritti, dei quaderni, a partire dalla grande virata del 1908. Ne venne fuori un libro illuminante su Proust, sul significato decisamente eversivo della metonimia in Proust. A mio parere, questo breve libro andrebbe tradotto in italiano e letto insieme a *Marcel Proust e i segni* di Gilles Deleuze.
- Il lavoro sfibrante alla traduzione francese delle *Rime* di Dante, seguito all'edizione definitiva della traduzione della *Commedia* nell'economica di Flammarion. «Questo lavoro finirà per uccidermi» diceva spesso agli amici. Certi modi di dire diventano delle realtà irrevocabili.
- L'approfondimento, in versi e in prosa, di una *poetica dell'istante* ricchissima di implicazioni liriche, cognitive, memoriali. È su quest'ultimo vertice del triangolo, che vorrei insistere partendo da alcune considerazioni già espresse, all'indomani della morte di Jacqueline, in un articolo scritto per «il manifesto».

Les instants les éclairs è uscito nei primi mesi del 2014 da Gallimard, ospitato da Philippe Sollers nella collana “L’Infini”. Fin dal titolo, è abbastanza agevole definirne l’argomento: l’istante nella sua dimensione psicologica e creativa, e i suoi legami con l’infanzia e il sogno. È un’indagine che dai versi delle ultime raccolte (auto-tradotti e pubblicati da Einaudi nel 2011 con il titolo *Il tempo dell'istante*) si trasferisce nella prosa nitida e tagliente dell’ultimo libro: una collezione di minerali psichici e meditazioni che a lettura ultimata si rivela un memorabile esempio non tanto e non solo di letteratura, ma di «cura di sé» intesa, nel senso che Foucault dà alla celebre espressione, come attività perpetuamente orientata alla scrittura e alla produzione di forme.

Ho appena detto che quello dell’istante, o della molteplicità degli istanti che trafiggono il *continuum* dell’essere, è un «argomento», ma mi accorgo che questa parola è troppo parziale ed approssimativa. Jacqueline Risset ci parla di un’inclinazione fondamentale ed innata del suo carattere, e dunque di una forma di vita che si sviluppa al di fuori della volontà, così come il corpo, col passare del tempo, assume certe forme e non altre. Si capisce bene come il ricorso ai ricordi dell’infanzia sia così importante e così ben allacciato alla materia onirica. La costellazione si completa e assume la pienezza del suo significato con l’esperienza amorosa, il *coup de foudre* che irrompe e devasta il tessuto del tempo. Tutto questo materiale di lavoro, se così vogliamo definirlo, costringe la scrittura al di fuori di un progetto narrativo. Costituisce, come viene detto con illuminante precisione «il contrario di un progetto». Sarà la pigrizia? si chiede spesso Jacqueline. La verità è che si è nati in un certo modo,

e come don Abbondio non si poteva dare il coraggio che non aveva, non si può concepire un «progetto» semplicemente perché si vorrebbe dare ordine alla propria vita o scrivere un romanzo di successo. A Jacqueline, la lettura dei romanzi non dispiace affatto, ci mancherebbe, ma quella che ci racconta è un'altra storia, tanto più preziosa in un'epoca storica in cui un turpe pensiero unico, che accomuna l'editoria e le scuole di scrittura e il giornalismo, assegna allo *storytelling* e alle sue dozzinali felicità il ruolo spropositato di un criterio estetico universale capace di marginalizzare ogni altra forma d'espressione. E invece Jacqueline, con questo suo ultimo libro, ci ha lasciato un'instimabile lezione di libertà, che consiste nel fare perno sul proprio limite per condurre la scrittura nell'alveo di un'assoluta spontaneità, priva di inutili concessioni allo spirito del tempo. Come ogni libertà, anche questa che ci viene mostrata in *Les instants les éclairs* è frutto di una ribellione: al predominio della durata, e a tutte le forme di narrazione di sé e del mondo che la durata incatena nell'economia della causa e dell'effetto, del prima o del dopo, del verosimile.

Mi colpisce molto, arrivati a questo punto, la consonanza con il pensiero di un altro grande ribelle del Novecento, arrivato anche lui, nell'ultima fase del suo pensiero, a un vero culto dell'istante e delle tecniche di annotazione di questa impalpabile, fuggitiva ricchezza. Penso al Roland Barthes della *Camera chiara* e soprattutto di quello stupendo ultimo corso tenuto fra il 1978 e il 1980 al Collège de France e intitolato *La preparazione del romanzo*. Anche in questo caso, si tratta di un testamento, ma involontario: Barthes morì pochi giorni dopo aver tenuto l'ultima lezione a causa di un incidente stradale. Ma c'è una grande differenza di metodo da segnalare: perché nelle lezioni di Barthes il modello supremo di «cattura» dell'istante è a sua volta un genere poetico altamente codificato come l'*haiku* del periodo d'oro giapponese, e tende al *satori* della pratica zen, quell'estasi di illuminazione nella quale salta la distinzione fra il soggetto e l'oggetto. Confrontando le due opere, *Les instants les éclairs* ci appare più libera, perché l'autrice non si affida a un modello così vincolante. A un tale grado di indipendenza e fedeltà a se stessa, nemmeno la distinzione dell'adorato Proust tra memoria volontaria e involontaria le sembra più utile. Lo scandalo dell'istante è tale sia che andiamo a cercarlo, sia che rischiarci all'improvviso la notte della durata. Più che di una teoria, si avrebbe bisogno di una magia. Ma l'unica magia che abbiamo veramente a disposizione è essere noi stessi, con tutto il peso della nostra trepidante, fervida «pigrizia». Noi sogniamo, ci innamoriamo, ripensiamo a un dettaglio della nostra infanzia, e una felicità anarchica, priva di «progetto», ci invade come una marea, come la luce dell'alba. E il peso che ci portavamo sulle spalle, senza merito e senza volontà si srotola ai nostri piedi, è diventato un tappeto volante.

FRANÇOIS VITRANI

AUTORITRATTO IN OCTAVIO PAZ

Era viva la spirale dell'amicizia con Jacqueline Risset, ed è viva ancora, e continua.

Come non pensare a lei, come non ripensarla, spesso?

Come non leggere e tornare ai suoi libri? Alle poesie, ai saggi, alle traduzioni?

Per un omaggio a Octavio Paz, che preparavamo con Isabelle Gallimard, aveva tracciato

questi rapidi segni

Silenzio di sfinge

Parola viva

Scintille di presenza

Rileggendole, queste parole, mi dico: è proprio lei.

Fu grazie a Octavio Paz che conobbi Jacqueline Risset a Parigi (e anche Yves Bonnefoy), e fu così che lei elesse la Maison de l'Amérique latine a sua altra casa¹. E da allora non smise di *latinoamericanizzarsi*... tante le sue 'lezioni latinoamericane' a Parigi, e il Premio Roger Caillois, e il Perù dove ha portato Dante sulle Ande. Umberto Todini, compagno del suo grande cammino, lo testimonia.

Come non amare tutti quegli incontri, tutti quei libri, di alta poesia, sui testi di Jacqueline e su quelli di Yves Bonnefoy del quale lei resta la lettrice più sagace.

¹ Da quanto rammento fu Italo Calvino con Chicita a portare Octavio Paz una sera a cena da noi a Roma. Forse, era reduce, come Calvino e poi Zanzotto (che non riuscì mai a ritirare il premio), dal «Mondello», dove Jacqueline era stata a lungo nella giuria. Non ricordo altro se non la luce di quell'incontro, a Roma e poi altrove [n.d.U.T.].

Indimenticabile quella cena, felicissima, da lei, alla rue du Dragon, dove le battute di spirito fra Yves e Jacqueline ci fecero ridere per tutta la sera, fino alle lacrime.

Anche per tutto questo nel suo silenzio di sfinge Jacqueline parla e la sua presenza scintilla.

JACQUELINE FARNESE

YVES BONNEFOY

LA TABLE À SOI

Biblioteca de l'École française de Rome. Mi trovo lì, giovane, per una ricerca su le *Mirabilia Urbis Romae* che André Chastel mi ha affidato. Ho appena fatto una scoperta: su un ripiano, una di quelle vecchie guide, un istante prima ignote a me e probabilmente a chiunque, perché non sono qualcosa di stampato né un manoscritto, ma una coppa ricolma d'acqua, a raso. La prendo con precauzione da scriba, da filologo, la porto sul mio tavolo, la *table à soi* che Jacqueline mi propone quando sono a Roma, lieto di ritrovarlo libero in queste mattine di gran caldo, accanto alla finestra che dà sul campanile della Sapienza¹.

Ed ecco la coppa posata fra i miei quaderni e libri, non se ne è versata una goccia, la esamino. È veramente acqua quella di cui sento la freschezza sulle dita? E non senza riflessi che in ogni caso sembrano estranei al chiarore del sole di oggi. Riflessi o non piuttosto sorta di immagini. Salgono alla superficie del mondo e mi si dispongono attorno confusamente poi più precisi. Dove mi trovo? Di chi le mani che vedo muoversi sotto i miei occhi sul tavolo ingombro, e cercano cosa, e inquiete per cosa? Lì c'è un coltellino che riconosco vagamente, libri che credo di aver letto in tempi lontani, un quaderno la cui calligrafia mi è familiare senza, tuttavia, che la riconosca.

¹ Questo 'sogno' (Yves Bonnefoy me lo diede in francese con altre due sue poesie per *I pensieri dell'istante*) inizia a Palazzo Farnese, a quel «tavolo di Jacqueline» come anche ricordano allegramente Alain Borer e Claudia Moatti in *Una cameretta a Palazzo Farnese* (che propongo qui in italiano), ma anche racconta autorevolmente e con affetto Michel Gras, da ex *pensionnaire* e direttore dell'École, in *Lettrice a palazzo*; a quel tavolo Jacqueline è stata sempre presente fin dagli anni Sessanta. Un tavolo molto ambito, alla destra nel grande salone accanto a una delle finestre che danno su Roma, è considerato *la table à soi* di Jacqueline per la costanza e la tempestività con cui era solita occuparlo dal mattino (io sedevo di fronte, all'altro lato) fino alle 15, felice tra i libri e per la vista che dà su Roma. Un 'privilegio' che Jacqueline suggeriva solo a Bonnefoy quando era a Roma. Per questo, nel 2012, lui le dedicò *Bibliothèques savantes*. Poi, nel 2015, dopo la morte di Jacqueline, non potendo partecipare all'evento della Fondazione Caetani, inviò la pagina che appare qui in *Ritratti* e poi, per gli *Atti*, mi suggerì di tradurre *Bibliothèques savantes* adattandone l'inizio, ma purtroppo senza il suo [n.d.U.T.].

E sono io che prendo la penna? Che mi appresto a scrivere, in questo altro mondo, e che esito? Chi sono dunque?

Ma comprendo! So qual è questa cappella dei primi secoli del cristianesimo, dalle volte ravvicinate al di sopra della voce monodica dell'incenso, dei cui fianchi in basso, all'ombra, mi trovo adesso e lavoro. È la biblioteca sotterranea del Clark Institute, a Williamstown, Massachussets, uno dei luoghi assoluti della Terra. Sono seduto a uno dei tavoli grandi e sfoglio un libro su Goya apparso da poco, le sue pitture nere. Ora sono vecchio. Non avrei scritto la mia tesi sui *Mirabilia*. E, abbandonando qualche strada erbosa con in fondo il sole della sera, non sarei entrato così spesso in quelle chiesette di Roma le cui pareti brillano per via dei mosaici, vero o sogno. Che ci faccio nel Birkshire, così tardi nella vita, perché sono venuto? Ma certo, per riprendere il mio altro grande progetto d'un tempo, uno studio del significato delle forme in Piero della Francesca, quel giovane pittore col quale un tempo passeggiavo chiacchierando, ridendo sulle colline nelle luminose mattine dell'Umbria. Ora mi metterò al lavoro più seriamente? Ma non sono note, abbozzi di capitoli quello che le mie mani muovono con ansia. E perfino ciò che trovano sotto quei quaderni e quei libri, non è che un piccolo specchio da cui sgorga una luce, un fuoco del grande cielo. Il che mi sorprende perché mi trovo due piani sotto terra.

Ma perché sorprendermi dal momento che quello specchio, la cui acqua è così serena, così dolce, è la biblioteca dell'Università di Coimbra dove questa volta è notte ancora. I bei scaffali scolpiti sono appena visibili nella debole luce delle lampade basse. Il viale centrale si perde nell'ombra. I celebri grandi pipistrelli, di questo famoso luogo di scienza e di poesia, volteggiano silenziosi vicini al soffitto che non posso vedere. E ai tavoli nessuno, solo Goya, Goya dell'inizio dei *Caprichos*, sprofondato nei cattivi sogni, la fronte tra le braccia piegate. Mi alzo, cammino, gli passo accanto, vado non so dove, verso il fondo della grande sala.

(Traduzione di Umberto Todini)

ALAIN BORER – CLAUDIA MOATTI

UNA CAMERETTA A PALAZZO FARNESE

*Tutto è vero del nostro essere
dalla cima alla radice.*

Jacqueline Risset¹

C'è a Roma un'ottava collina – Palazzo Farnese. Luogo alto, indimenticabile per chi abbia visto gli affreschi dei Carracci, la colossale statua di Ercole, copia antica, il cornicione michelangiolesco, il grande salone Volterra che dà sulla piazza – oggi ufficio dell'ambasciatore di Francia – e sopra, appollaiata al secondo piano del palazzo, la Biblioteca dell'École française de Rome.

Una biblioteca a U, l'Ur Biblioteca! nel cui centro si apre l'immensa sala dei periodici che, maestosa, si estende lungo la linea della facciata. In penombra, al piccolo tavolo in fondo, quasi ogni giorno, brilla in controluce, un fascio di luce: la bionda chioma di Jacqueline che illumina i libri attorno. Anche da piazza Farnese, quasi, si potrebbe vederla mentre alza gli occhi, comunque indovinarla, la Divina – è il suo nome in codice –, perché siede sempre allo stesso posto, perpendicolare all'ultima finestra, entrando sulla destra, lungo le balaustre del salone.

Per molto tempo il tavolo della Divina è stato oggetto di ogni bramosia. Tutti aspettavano il momento che si liberasse [il tavolo]. Una volta, un ricercatore italiano, *habituè* di Farnese guardando da lontano ci confidò: «Molti anni fa, era il mio tavolo. Ma un giorno la Risset è arrivata prima di me e l'ha preso. Allora decisi di rinunciare: lei [la donna] è tanto bella, tanto famosa: nessuno può resistere!».

Chi, quando era assente la titolare nei torridi giorni dell'estate romana, non ha desiderato quel posto magico – quella sorta di *cameretta*, di «chambre à soi» alla Virginia Woolf, e di cui Jacqueline parla nella prefazione alla *Vita di Dante* di Boccaccio? E si comprende bene il rapporto di Jacqueline con la Città Eterna: assisa nella Città Eterna, sotto il suo cielo. In alto loco, ben in alto, sul bordo del vuoto, funanbola che sta per avanzare, ma ben

¹ J. Risset, *L'Amour de loin*, Paris, Flammarion, 1988, p. 35.

protetta da mura prodigiose. All'ascolto dei rumori di Roma, ma a una distanza che diventano familiari. Sta in posizione elevata ma bene ancorata. In effetti esiste al mondo, un luogo dove ognuno sta meglio. Ed è in questo palazzo che da solo vorrebbe essere Roma, in questo luogo che ci si avvicina di più alle opere e alla personalità di Jacqueline, al suo più intimo essere: è qui che la Divina siede al suo posto, nel cuore stesso di Palazzo Farnese.

Posto perfettamente noto a tutti: dell'ambasciatrice di Francia a Roma – più ancora che al piano di sotto – della Francia e dell'Italia! Questa «la conscience *joyeuse* de soi» che evoca nella presentazione del *Principe*²: questa per riconoscere in Jacqueline Risset *la nostra ambasciatrice reciproca*, la figura armoniosa di due culture. Ah! Non è forse proprio lei *la figura ideale* di ambasciatrice? Non rappresenta l'una nell'altra, come incarnate, fuse, in una? che va dall'una all'altra, col senso compiuto di chi sa tradurre, con lo spirito di chi sa comprendere reciprocamente, che offre Ponge o Esteban all'Italia, la colossale traduzione della *Divine Comédie* e delle *Rimes* alla Francia? che trasmette tanto il pensiero francese, Barthes o Bataille, quanto i poeti del Rinascimento, Maurice Scève o Louise Labé? che, poeta d'avanguardia essa stessa nella collezione «Tel Quel»³, traduce se stessa in italiano⁴, e lo è in inglese, in tedesco, e ancora di recente? E che, sempre attenta e critica dell'una e dell'altra quando occorre, rammenta alla Francia e all'Italia gli ideali anche quelli civili, l'attacco a Berlusconi, la difesa di Sofri. Pensava all'esilio di Dante? sapeva come lui che «la passione poetica non è separabile dalla passione politica». ...: no, il titolo di ambasciatrice di Jacqueline non è *in partibus*, ma funzione concreta i cui effetti si misurano.

Ma per un posto così, occorre che una forza segreta metta insieme soggetto ed enigma. Si chiama lavoro. In questa sua opera così vasta, così molteplice di poeta, di saggista, di traduttrice, di scrittrice (e non senza una sorta di capacità di *rêverie générale*), possono cogliersi anche tratti della Franche-Comté, non visibili e che operano sotto lo *charme*, sotto l'atticismo della *bizantine fondamentale* che non ha mai smesso di esistere in lei – e ancor più da lungi.

E, soprattutto, la *comptoise* è *non dupe*; è questo il fondo del suo evolversi tanto nella società di Roma, quanto nelle analisi politiche sempre in

² J. Risset, *L'invention du Prince*, préface à N. Machiavel, *Le Prince*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 19.

³ J. Risset, poesie in «Tel Quel» tra 1965 e 1979; *Jeu*, collection «Tel Quel», Paris, Seuil, 1971.

⁴ J. Risset, *Amor di lontano*, Torino, Einaudi, 1993 (*L'Amour del loin*, Paris, Flammarion, 1988).

anticipo⁵. Mentre nelle leggende di famiglia, a Besançon, sua madre, ‘pitica’, escogitava mezzi «pour supporter les mauvaises gens»⁶; ed entrambe, madre e figlia, *non-dupes*, schivavano *par le haut* ogni male: gusto del sublime più adatto alle rive del Tevere.

E poi quell’esigenza radicale di non perdonare i compromessi, e per se stessa la resistenza, la robustezza e la tenacia che conducono al compimento di imprese gigantesche: tradurre Dante, la *Divine Comédie*, le *Rimes* e, finalmente, in un francese vicino al loro autore, bello, esegetico, potente. Anche qui, come ovunque nelle opere di Jacqueline, è in gioco, *en jeu*, un *tout dire* che ne struttura il lavoro, ne distingue la modernità, sotto l’égida di Bataille: «Non credo alla possibilità di evitare di andare fino al fondo delle cose»⁷.

È così che Jacqueline Risset, ‘la Divina’, proprio lei, ha contraddetto perfino Boccaccio che, con Socrate, pensava che «per tutti coloro che si occupano di filosofia, le donne sono nemiche degli studi». E ciò, tuttavia, non le ha impedito, ogni giorno dalle 15 in poi, di installarsi con Umberto *davanti* alla sua vita e senza mancarne un solo episodio.

(Traduzione di Umberto Todini)

⁵ J. Risset, *La face noire de l’Italie*, «Le Monde», 28 febbraio 2010 («L’internazionale», 2010).

⁶ J. Risset, *Puissances du sommeil*, Paris, Seuil, 1997 (La librairie du XX^e siècle), p. 14 (*Sleep’s Powers*, trad. ing. di J. Moxley, New York, Ugly Duckling, 2008; *Le potenze del sonno*, trad. it. di Anna Rocchi, Roma, Nottetempo, 2008).

⁷ J. Risset, *Marcelin Pleynet poètes d’aujourd’hui*, Paris, Seghers, 1988, p. 31. Come anche in J. Risset, *Georges Bataille*, a cura di Marina Galletti – Sara Svolacchia, Roma, Artemide, 2018 (Proteo/Risset 2, la collana creata e diretta dall’Associazione Archivio Risset Todini).

MICHEL GRAS

LETTRICE A PALAZZO

Jacqueline ha letto, pensato, scritto per più di mezzo secolo nella biblioteca dell'École française a Palazzo Farnese. Se si consultano i registri più vecchi si può ritrovare il suo nome prima della fine degli anni Cinquanta. Veniva regolarmente con Umberto anche poco prima della scomparsa nel 2014, scomparsa molto brutale per lei, ma anche per tutti noi. Come del resto per Barthes, Derrida, Pasolini. Gli dèi colpiscono coloro che amano.

Accedere al secondo piano di Palazzo Farnese è divenuto ormai sem-plice da quando, nel 1972, venne installato un ascensore. Prima, i lettori della biblioteca dovevano salire i 122 gradini dello scalone o quelli equi-valenti della scala di servizio. Ci si doveva guadagnare l'accesso al sapere e Jacqueline l'ha fatto per molti anni. Poi, bisognava raggiungere i libri come delle mele sugli alberi. All'indomani della Prima Guerra Mondiale, Paul Morand, il cui futuro è stato particolarmente travagliato, lo faceva già prima di rendere visita al direttore Duchesne:

Ma vue donnait sur une cour au deuxième étage du Palais Farnèse, car j'étais élève de l'École de Rome. J'y avais un répertoire de fiches, une échelle pour aller cueillir les livres, sur les plus hautes planches de la bibliothèque, et un encrier boueux. Quand six heures sonnaient, j'allais prendre congé de mon cher maître, dans le salon d'angle. Il lisait de bas-auteurs africains assis dans un fauteuil de velours cramoisi, entouré d'angoras et de ces chats couleur pierre ponce, frères de ceux qui dorment autour de la Colonne Trajane. Je n'ai pas oublié ses lunettes posées comme deux gros glaçons sur son front, ses blancs cheveux, rebelles comme le caractère du dessous, ni sa tête de vieil Erasme paysan, qui se détachait en sombre sur un Janicule laiteux. Puis je gagnais la cour par des corridors ravagés de courants d'air. Le suisse de service penchait vers moi un sourire suspendu à ses galons d'argent¹.

¹ «La mia vista dava sul cortile al secondo piano di Palazzo Farnese, ero allievo dell'École (in missione diplomatica). Avevo un catalogo di schede, una scala per andare a cogliere i libri sui ripiani più alti e un calamaio melmoso. Quando suonavano le sei, mi congedavo dal mio caro maestro nel salone d'angolo. Leggeva autori africani antichi, seduto su una poltrona di velluto cremisi circondato da una coperta d'angora e da gatti color pomice fratelli di quelli che dormono intorno alla Colonna Traiana. Non ho dimenticato i suoi occhiali appoggiati come grossi cubi di ghiaccio sulla fronte, i capelli bianchi, ribelli come

Il matrimonio d'amore tra Jacqueline e il secondo piano di Palazzo Farnese ha forse spiegazioni che non avrò l'insolenza di pretendere di conoscere. In effetti, fin dalle prime pagine dei *Pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset* (Roma, Editori Internazionali Riuniti, 2012), la biblioteca è ben presente e a giusto titolo. Una biblioteca che in apparenza sembrerebbe poco adeguata ai suoi lavori, ma che in realtà lo è stata. Per raggiungere Dante, come magistralmente ha fatto, Jacqueline ha dovuto frequentare a lungo e a fondo Virgilio e Ovidio e certamente il suo spirito indagatore ha potuto trovare, tra i 200.000 volumi della più grande biblioteca francese all'estero, di che soddisfare ogni esigenza. Con una chiave come Virgilio tutte le porte si aprono.

Ad ogni modo possiamo essere certi di una cosa: ci si sentiva bene, era se stessa, vi trovava le proprie radici. E non penso certo a un ripiego timoroso che la portasse a proteggersi in un contesto francese, sia perché la biblioteca di Palazzo Farnese da tempo non è più un luogo esclusivamente francese, sia perché Jacqueline brillava certamente di uno spazio romano tutto suo e non aveva alcun bisogno di difendersi.

Dalla fine degli anni Sessanta, nel cuore di questo «palais délaissé par le Prince» (Philippe Claudel), Jacqueline Risset ha trovato un'École française, diretta allora dal latinista Jean Bayet, e i cui membri erano Jean-Pierre Callu, Ivan Cloulas, Jean Favier, Claude Nicolet, Pierre Toubert, Georges Ville, i quali hanno tutti segnato durevolmente il mondo universitario francese a eccezione di Georges Ville, scomparso prematuramente in un incidente stradale il 6 settembre 1967. Un'École dunque dei tempi difficili, della guerra di Algeria: pochi lettori frequentavano allora una biblioteca che il generale De Gaulle visitava nel 1959. I locali cominciavano a essere forniti di scaffali, ma, per mancanza di mezzi, tenuti male. Vengono in mente le parole crudeli ma giuste di Émile Zola di mezzo secolo prima:

Ma visite au Palais Farnèse (...). Le jardin du Palais est en bas, noir, humide, abandonné. Des poivriers, de grands lauriers, un magnolia qui se meurt (...). La cour mélancolique, sous les fenêtres, avec son pourtour couvert où peuvent circuler les grands landaux à deux chevaux: les appartements de la façade sur la place sont lamentables (...). Le désordre et la poussière (...). Cela est honteux. Il paraît que le second étage reproduit le premier en moins haut. Seulement on a coupé les trop vastes salons, par des cloisons, pour les disposer en appartements

colui che ricoprivano, e neppure la testa da vecchio Erasmo contadino che si stagliava cupa su un Gianicolo latteo. Poi raggiungevo la corte attraverso corridoi tormentati dalle correnti d'aria. Il cerimoniere di turno mi rivolgeva un sorriso appeso alle sue mostrine di argento» (*Ouvert la nuit*, Paris, Editions de La Nouvelle Revue Française, 1922).

plus logeables. La belle frise du palais se voit bien des fenêtres de ces appartements. L'École de Rome s'y trouve installée. Je ne sais plus si l'escalier d'honneur continue jusqu'au second.

C'est après avoir vu la misère du Transtévère et la décadence irrémédiable du palais Farnèse que j'ai été frappé de cette fin du monde. Au palais Farnèse, la fin de cette aristocratie romaine (...). Leurs palais ne sont plus habitables, tombent en poussière»².

Perché Jacqueline non è stata membro di questa École a cui era così vicina? Un'École che, nel 1889, aveva accolto per due anni Romain Rolland, certamente per un progetto di storia, e che con il suo sostegno istituzionale aveva contribuito agli inizi della Société d'Études italiennes fondata nel 1894 (J. Dubois in *Construire l'institution: l'École française de Rome 1873-1895*, Rome, Collection de l'École française de Rome, 2015): una Société che includeva tra i suoi membri Geffroy, Le Blant e Duchesne, i futuri direttori dell'École. Altri membri anziani vi avevano ugualmente aderito, come Pierre de Nolhac il primo lettore della biblioteca, che aveva lavorato su Fulvio Orsini e illustrato Palazzo Farnese nel XVI secolo, con una tesi su Petrarca e l'umanesimo. Fu infatti la fondazione, nel 1907, dell'Institut français di Firenze da parte di Julien Luchaire, già membro di Roma (1898-1899), fondazione che separò definitivamente l'École française dagli studi italiani. Roma non ebbe il suo Edmond About, come l'École française d'Athènes (1851) e soprattutto, non ha avuto il suo Georges Bataille come la Casa de Velázquez (1921-1922). Georges Bataille, così caro agli studi di Jacqueline.

Nella grande sala del secondo piano, nel *Salone*, lei ha occupato a lungo il posto vicino alla finestra, in fondo a destra appena si entra. La si poteva sorprendere mentre rivolgeva lo sguardo sulla piazza, verso il tetto dei palazzi più vicini e verso il cielo, ma anche verso le fontane dove l'acqua scorre

² «La mia visita a Palazzo Farnese (...). Il giardino del Palazzo è in basso, nero, umido, abbandonato. Alberi del pepe, alti allori, una magnolia morente (...). Il cortile malinconico, sotto le finestre, la parte periferica coperta dove possono circolare i grandi landò a due cavalli: ma gli appartamenti della facciata sulla piazza sono pietosi (...). Il disordine e la polvere (...). È vergognoso. Sembra che il secondo piano riproduca il primo con un'altezza minore. I vasti saloni sono stati ridotti da alcuni tramezzi per farne appartamenti più abitabili. Il bel fregio del palazzo si vede bene dalle finestre di questi appartamenti. L'École de Rome vi si trova installata. Non so più se la scala d'onore continui fino al secondo. È dopo aver visto le miserie di Trastevere e la decadenza irrecuperabile di Palazzo Farnese che sono stato colpito da questa fine del mondo. A Palazzo Farnese, la fine di questa aristocrazia romana (...). I loro palazzi non sono più abitabili, cadono in rovina» (*Rome, journal de voyage*, 1894).

nelle grandi vasche di granito egizio e che in origine erano nelle terme di Caracalla. Non chiacchierava mai, sapeva rispettare questo luogo mostrandosi aperta agli altri, qui come altrove. Ma questo grande spazio per lei era uno scrigno dove respirare.

Senz'altro conosceva bene la storia di questo *Salone*, che ha iniziato a far parte della biblioteca a partire dal 1937, dunque solo 20 anni prima del suo arrivo. Duchesne, direttore dell'École, aveva avuto progetti sin dal 1911, cioè sin dall'acquisto del Palazzo dalla Francia. E nel 1917 aveva pensato di dargli il nome della marchesa Arconati Visconti, la quale aveva dato in dono 30.000 franchi per la biblioteca. Un giorno forse a Jacqueline saranno riconosciuti più titoli da far valere rispetto alla marchesa, anche se battezzare le sale del palazzo è un esercizio complesso e pericoloso. E non si potrebbero dimenticare altre due donne: Madeleine Barrot, la quale ha installato per la prima volta delle scaffalature nel 1937, e Noëlle de La Blanchardière, direttrice arrivata al palazzo negli stessi anni di Jacqueline, e che ha vegliato sul *Salone* per più di tre decenni.

Nel corso dei secoli questo *Salone* è stato guardaroba, appartamento, sala dei periodici con qualche scaffalatura (1912-1913 e 1937-1939), ufficio militare (1914-1918), *dépendance* dell'Ambasciata (1940-1946), infine sala di conferenze prima di diventare, a partire dal 1976, esclusivamente spazio per i lettori. E Jacqueline ne ha fatto una delle sue dimore di lettura. Si apre con tre finestre su Piazza Farnese, nell'asse del palazzo, immediatamente al di sopra della grande sala dei Salviati, ufficio dell'ambasciatore di Francia in Italia, e del portone³.

Nel 2007, ho preso il rischio di modificare profondamente la disposizione dei tavoli di lettura per migliorare l'accoglienza dei lettori e il loro confort. Mi sono posto molte domande, e una di queste, lancinante, riguardava proprio Jacqueline nella misura in cui il nuovo dispositivo sopprimeva i tavoli vicino alle finestre. Il che mi ha turbato a lungo ma il giorno in cui Jacqueline si è congratulata con me per la nuova disposizione, ho provato un grande sollievo. Con naturalezza aveva preso il suo nuovo posto a uno dei

³ Il pavimento era stato rifatto nel 1929. Dal 1950, un triplo livello di collezione di periodici ricopriva tutte le pareti, dal pavimento al soffitto, con alcuni ballatoi metallici in acciaio laminato che furono in seguito installati in tre altre sale della biblioteca e infine nella grande galleria. Ballatoi collegati da due scale metalliche elicoidali che si spingono con eleganza verso i piani più alti, a più di 7 metri di altezza. L'alto soffitto in legno mostra le armi del cardinale Farnese. Jacqueline ha sempre conosciuto questa disposizione che dà al salone un certo carattere. A lungo le rilegature bianche hanno rischiarato lo spazio.

due grandi tavoli centrali, come un'*habituée* a suo agio, lettrice tra le altre. È stato per me il migliore degli apprezzamenti perché mostrava che il suo attaccamento al luogo andava al di là di una postazione o, addirittura, di un privilegio.

Ma il posto di Jacqueline resta nella memoria collettiva, non solo nella mia. Vicino a una finestra su una delle più belle piazze di Roma, ma soprattutto sul mondo, un posto che le permetteva di ascoltare e capire i rumori provenienti da Campo dei Fiori, ma anche da Lampedusa, non così lontana. Jacqueline è stata, certo, una lettrice di libri ma, prima di tutto, una lettrice della società nella quale ha vissuto. Non ha mai nascosto il proprio impegno né le proprie indignazioni, le sue battaglie, le sue rivolte. Ha avuto talento anche in questo. E anche per questo ci è cara.

(Traduzione di Marta Felici)

LUCILLA SERGIACOMO

ALLA GUIDA DEL FLAIANO, DOPO MARIO LUZI

Fu Ennio Flaiano a far incrociare le nostre strade. Nel 2002, quando Jacqueline Risset subentrò a Mario Luzi alla presidenza della giuria del Premio Flaiano di Letteratura, erano già usciti i miei saggi sullo scrittore pescarese e avevo partecipato ad alcuni convegni dell'Associazione culturale Ennio Flaiano. Nel 2003, quando ebbe inizio il mio impegno decennale di vicepresidente dei Premi Flaiano, nacque anche il mio rapporto diretto con quella bella signora francese che conoscevo di fama. Di lei all'epoca sapevo solo che era una poetessa e che aveva tradotto in francese la *Divina Commedia*. Un'impresa impossibile, che tuttora mi riempie di ammirazione e mi fa pensare a artefici giganteschi e forti, non certo alle fattezze minute e alla delicatezza di farfalla con cui Jacqueline si muoveva e parlava. Eppure lei, impiegando anni e anni di lavoro difficilissimo, era riuscita nell'impresa di tradurre il più grande poema del Medioevo, portando a termine una versione della *Divina Commedia* che ha fatto conoscere in Francia la sublime e complessa poesia di Dante e che a parere della critica dantesca rimarrà un punto di riferimento per le future traduzioni.

Il suo amore per Dante Jacqueline Risset lo aveva coltivato intensamente fino agli ultimi anni, traducendo in francese il vasto ed eterogeneo corpus delle *Rime*, che è stato pubblicato postumo (Flammarion, ottobre 2014). Nell'agosto del '14, quando mi telefonò per l'ultima volta per congratularsi dell'uscita di un mio libro, dandomi così l'ennesima prova della sua attenzione ai lavori degli amici, mi confessò che era stanca da morire perché il lavoro di revisione della traduzione delle *Rime* l'aveva logorata, malgrado fosse entusiasta di aver nuovamente provato la potenza semantica della lingua a confronto con altre lingue. Forse è vero che la dedizione a un lavoro impegnativo, raro e incerto, che per alcuni, e Jacqueline era tra questi, rappresenta la parte più importante della vita può consumare più velocemente il tempo che ci resta.

È però anche vero che, nell'arco decennale della nostra periodica frequentazione, non ho mai percepito in Jacqueline la voglia di fermarsi, di accontentarsi della vastissima cultura che possedeva, di appagarsi della sicurezza di conoscenze ed esperienze già consolidate. Al contrario, era sempre

protesa verso nuove avventure intellettuali, divorata dal tempo che non le bastava mai per studiare e scrivere quel che le interessava, curiosa di scoprire altro, sempre attenta alle nuove configurazioni della comunicazione letteraria, come dimostrava chiaramente durante il lavoro di lettura e selezione delle opere da proporre e da sostenere nella giuria letteraria del Flaiano.

Aveva nella maturità conservato quella empatia verso lo sperimentalismo che, ancora molto giovane, l'aveva portata dal 1967 a essere membro del comitato di redazione di «Tel Quel» e, dopo il trasferimento in Italia, l'aveva avvicinata al Gruppo '63.

La passione per la letteratura della neoavanguardia coesisteva però in lei con un profondo interesse per i fondamenti e i padri della poesia, per il petrarchismo e la letteratura medievale, per i primi grandi sperimentatori come Dante, a cui aveva anche dedicato i due saggi *Dante écrivain ou L'Intelletto d'amore* (Seuil, 1982) e *Dante: une vie* (Flammarion, 1995).

Nei suoi studi e nei suoi discorsi pubblici o privati le sue due anime intellettuali, una rivolta all'indietro verso le opere dei pionieri della letteratura occidentale e l'altra in avanti verso lo sperimentalismo, si univano nella propensione che Jacqueline Risset mostrava per gli scrittori che si erano incamminati sui sentieri della *insoumission*. Questa era la parola francese, inesistente il corrispettivo italiano, che lei usava per indicare il ribaltamento o la metamorfosi delle regole, l'uscire fuori dalla tradizione consolidata, come appunto avevano fatto, nei loro diversi contesti epocali, Dante, Petrarca, Maurice Scève, Georges Bataille e l'altro suo grande amore letterario, Marcel Proust. Sull'autore della *Recherche* Jacqueline Risset aveva scritto un pregevole saggio, *Une certaine joie. Essai sur Proust* (Hermann, 2009).

A proposito di Proust, nel 2010, per il centenario della nascita di Ennio Flaiano, l'associazione organizzò a Pescara un convegno di studi, *Nostalgie e attualità di Flaiano*, a cui parteciparono Andrea Camilleri, Alberto Arbasino, Franca Valeri, Citto Maselli, Walter Pedullà e molti altri critici, scrittori e amici di Flaiano. Jacqueline Risset, in veste di presidente della giuria di Letteratura, fu invitata a intervenire sui rapporti tra Flaiano e la cultura francese, ma era incerta sulla scelta dell'argomento e aveva altri impegni da portare a termine. Ne parlammo e le segnalai che tra le opere meno conosciute di Flaiano c'era la sceneggiatura della *Recherche du temps perdu*, da lui intitolata *Progetto Proust* (Bompiani, 1989), che lo scrittore aveva steso a Parigi nell'inverno del 1965 per un film destinato alla regia di René Clément, mai realizzato.

Jacqueline intuì immediatamente l'interesse dell'incontro tra Flaiano sceneggiatore e l'opera di Proust e le possibilità di analisi offerte dal passaggio della *Recherche* dalla scrittura romanzesca alla scrittura sceneggiata.

Il risultato di questo confronto fu un saggio breve e affascinante, *Flaiano e Proust. Il progetto geniale di un film su la Recherche* («Oggi e Domani», nr. 503, 2011), che rimane uno dei suoi scritti a me più cari, non per la piccola parte che ebbi nella sua genesi ma perché analizza l'incontro tra Flaiano, uno scrittore con cui spesso mi sono sentita in sintonia, e Proust, un gigante del nuovo romanzo europeo che fra i tanti suoi lettori e interpreti aveva avuto anche la Risset.

Dalle 300 pagine della sceneggiatura emergono secondo Jacqueline sorprendenti intuizioni di Ennio Flaiano: in primo luogo lo sceneggiatore italiano intende preservare «la rottura del tessuto narrativo» tipica delle procedure proustiane e tradurla nella sovrapposizione di immagini disparate, in secondo luogo la parte della *Recherche* privilegiata nel suo *Progetto Proust* (la storia delle coppie Albertine e il Narratore, e del Barone Charlus e il violinista Morel, e delle loro sconfitte) riflette per Flaiano i diversi aspetti dello stesso Proust, diventando uno specchio metafisico. Per Jacqueline Risset le scelte dello sceneggiatore dimostrano molto lucidamente che Flaiano non credeva a un Proust nostalgico e aristocratico, ma lo riteneva uno scrittore della modernità «che coglie il fallimento degli amori umani, omosessuali e anche eterosessuali». Secondo Flaiano il film non doveva quindi raccontare un romanzo tradizionale, che Proust non ha scritto, ma doveva piuttosto tradurre in un film una vicenda dell'oggi, «una storia mobile e viva», in cui era opportuno «raffreddare» la verità delle immagini introducendo la dimensione artistica degli istanti e il punto di vista comico, due elementi presenti nel capolavoro di Marcel Proust e poco percepiti dai suoi interpreti.

La chiarezza degli argomenti e la visione sintetica presenti in questo intervento imparai a riconoscerle nel comportamento stesso di Jacqueline, unitamente alla sua naturale gentilezza, durante le nostre intense riunioni annuali romane di maggio, che si svolgevano in uno degli ampi saloni della Farnesina. Qui si incontrava la giuria del Premio Flaiano di Letteratura per designare i vincitori del Flaiano Letteratura. Quanto al Superflaiano – che nelle emozionanti votazioni della cerimonia finale del Premio era votato in diretta da una giuria allargata di lettori all'interno della rosa dei vincitori designati dalla Giuria tecnica – la presidenza Risset laureò nomi prestigiosi della letteratura internazionale, dallo svedese Olov Enquist, in concorso con il suo elegante e misterioso romanzo *Il medico di corte*, all'americano John Crowley con *La traduttrice*, una vicenda metaletteraria in cui i protagonisti si incontrano attraverso la traslazione delle opere letterarie da una lingua all'altra; dal libico Hisham Matar, con *Nessuno al mondo*, racconto autobiografico del suo doloroso distacco dalla famiglia e dalla sua terra

durante le repressioni di Gheddafi negli anni Settanta, alla canadese Alice Munro, dopo pochi anni insignita del Premio Nobel per la Letteratura, con l'affascinante raccolta di racconti *La vista da Castle Rook*, che fondeva storie autobiografiche e familiari con narrazioni settecentesche accomunate dall'ambientazione nei villaggi dell'Ontario. Non mancarono scrittori italiani: Paolo Di Stefano con *Tutti contenti*, romanzo di ricerca del passato del protagonista e del mistero della sua infanzia; Raffaele Nigro, autore di *Malvarosa*, sulle incomprensioni tra l'anima cristiana e quella islamica; Raffaele La Capria con il romanzo autobiografico *Lamorosa inchiesta*, una riflessione sulle diverse età della vita e i costanti interrogativi senza risposta sull'amore; Eraldo Affinati con *Berlin*, un ritratto di Berlino tra geografia e storia, tra descrizione e autobiografia; Silvia Avallone, già salita agli onori delle cronache letterarie per aver sfiorato lo Strega con il suo romanzo *Acciaio*, una storia di forte impatto realistico ambientata nei quartieri operai di Piombino.

Jacqueline Risset aveva un suo tratto amabile, apparentemente svagato, ma spregiudicato e soprattutto rigoroso, di accostarsi alle opere in concorso delle quali discutevamo. I suoi commenti erano liberi da pesantezze professorali a cui invece indulgevano altri componenti della giuria che come lei erano insegnanti universitari. Impose a quelle discussioni, senza nulla imporre, un andamento sciolto, amichevole, rintuzzando però opinioni che non condivideva e argomentando le sue preferenze. Non ricordo una parola priva di misura uscita dalle sue labbra. Ferma, sempre affabile, faceva esporre a ognuno di noi pareri e voti e poi si inseriva con brevi motivazioni, senza però prevaricare in alcun modo la volontà della maggioranza.

Non sempre i Superflaiano votati nella serata finale del Premio erano i libri preferiti da Jacqueline. In genere, scambiandoci le nostre opinioni sulle letture fatte insieme a distanza, concordavamo nel preferire romanzi che avevano il timbro dell'autenticità e dell'ironia. Ad esempio nel 2004 entrambe ci appassionammo al breve e profetico romanzo d'esordio *La stella di Algeri* dello scrittore algerino Aziz Chouaki, che raccontava il dramma della sua generazione ingannata da false promesse di libertà e infine preda del violento fanatismo musulmano che spingeva il giovane protagonista sulla strada del terrorismo contro l'Occidente. C'erano poche possibilità che lo sconosciuto esordiente Chouaki vicesse il Superflaiano, anche perché quell'anno la terna dei vincitori del Flaiano Letteratura comprendeva un grande scrittore di fama internazionale, l'israeliano David Grossman con il suo raffinato dittico romanzesco *Col corpo capisco*. Grossman fu però a sorpresa sorpassato da uno scrittore italiano e all'indomani rimanemmo tutti esterrefatti, Jacqueline in testa, dalla furente telefonata dell'agente di una

grande casa editrice che minacciava di non far più concorrere nessun loro autore al Flaiano Letteratura. La presidente Risset, che quando si innervosiva cominciava a parlare in francese e poi traduceva frettolosamente in italiano, ribadì che il Premio Flaiano, al contrario di altri, era libero dal controllo degli editori e quindi la libera scelta della giuria dei lettori andava rispettata. I ricatti la disgustavano e diede sempre prova della sua onestà intellettuale.

Oltre a quello di Chouaki, un altro romanzo che poi risultò vincitore del Flaiano e ci colpì per il piglio ironico con cui raccontava i rapporti contraddittori tra immigrati e italiani fu quello di un altro scrittore algerino, immigrato in Italia da tempo, si chiamava Amara Lakhous e aveva scelto un titolo impossibile: *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, una zona multietnica di Roma che Jacqueline Risset conosceva bene perché ci abitava da anni con il marito.

Il meglio di sé Jacqueline Risset lo esprimeva però nel presiedere il Premio Flaiano di Italianistica, nato nel 2002, proprio in concomitanza con l'inizio della sua presidenza, per volontà di Edoardo Tiboni, fondatore e presidente dei Premi Flaiano. Nuotare nella saggistica internazionale dedicata alla letteratura e alla lingua italiana era molto stimolante per Jacqueline, alimentava le sue curiosità e le consentiva di mettere a frutto le sue vaste conoscenze di letteratura internazionale. Guardava con interesse alla produzione degli studiosi francesi e anche ai saggi danteschi che ogni anno dagli Istituti Italiani di Cultura all'Estero venivano a posarsi sul nostro tavolo da ogni parte del mondo, ma non aveva preclusioni verso i lavori provenienti da altri paesi e dedicati ad altri scrittori o tematiche, perché condivideva pienamente lo scopo del premio: valorizzare gli studi di italianistica nel mondo. E il mondo entrava non dico totalmente ma in gran parte nell'albo del premio, facendoci scoprire che nei dipartimenti di italianistica di università lontane, in Polonia, Francia, Germania, Irlanda, Croazia, Stati Uniti, Ungheria, Giappone, Romania, Portogallo, Spagna, Israele, Russia, Egitto, Svezia, Cina, c'era chi aveva tradotto e commentato in ebraico *La Scienza nova* di Giambattista Vico, chi aveva fatto ricerche non solo su scrittori italiani di fama come Primo Levi, Pasolini, Montale, Sciascia, Ungaretti, Deledda o su classici come Dante, Ariosto, Goldoni, Manzoni, d'Annunzio, diffondendone la conoscenza nel loro paese, ma c'erano anche altri che avevano percorso sentieri critici meno frequentati come la letteratura femminile italiana, la cultura cinematografica in Italia dopo Fellini, l'Arcadia di Jacopo Sannazzaro, la cultura italiana e Leonardo da Vinci, gli approcci transculturali alla letteratura siciliana, il circolo della regina Cristina di Svezia a Roma, il tema della maternità nella letteratura italiana del Novecento, il

patrimonio intellettuale di Gramsci, il rapporto tra Ennio Flaiano e la cultura americana.

Jacqueline Risset guidava le discussioni sui libri di italianistica con una passione autentica, esprimendo ammirazione per questi sconosciuti studiosi affascinati da scrittori, testi e argomenti della cultura italiana tanto lontani da loro, nello spazio e nel tempo. Erano forse i premi che assegnava più volentieri, vedendo in questa sezione del Flaiano la possibilità di offrire un riconoscimento a chi studiava e scriveva senza prefiggersi fama e successo ma solo per seguire la rara vocazione a una scrittura che contiene in se stessa i suoi scopi e non cerca altra utilità esterna.

Di Jacqueline Risset non fui solo compagna negli anni dei Premi Flaiano, che lasciammo insieme nel 2012, per ragioni diverse, ma anche nelle vicende che videro la nascita, gli allori e la fine di un altro importante premio abruzzese dedicato a Gabriele d'Annunzio. Il Premio internazionale di Poesia che prendeva il nome dall'illustre poeta pescarese era nato dall'intesa tra l'Università degli Studi Gabriele d'Annunzio di Chieti e il Centro studi dannunziani di Pescara, anch'esso fondato e presieduto da Edoardo Tiboni.

Le riunioni della giuria erano in genere molto movimentate, perché, duole dirlo, gli unici giurati veramente esperti di poesia internazionale contemporanea erano Jacqueline Risset e il poeta Giuseppe Conte, nominati dal Centro dannunziano. La discussione di rito verteva ogni anno sulla propensione dei giurati rappresentanti la Facoltà di Lettere a premiare poeti italiani. Non condividevamo affatto questa posizione noi giurati del Centro, richiamando il carattere internazionale del Premio, che certo non ostacolò il conferimento dell'alloro poetico a un poeta italiano della statura di Mario Luzi, premiato nel 2004. Il completo disaccordo nasceva quando erano avanzate candidature di poeti italiani di minore importanza e non tradotti all'estero.

Una volta capitò che, fallita la designazione di un altro grande poeta italiano allora vivente ma impossibilitato ad affrontare il viaggio per ritirare il premio, anche i giurati nominati dal rettore furono d'accordo a premiare un poeta straniero. Ma quando un autorevole rappresentante della facoltà di lettere propose di premiare il celebre poeta turco Nazim Hikmet, Jacqueline, Giuseppe Conte e io ci scambiammo un'occhiata di sorpresa. Giuseppe intervenne di getto dicendo che sarebbe stato d'accordo su Hikmet se disgraziatamente non fosse stato «un po' morto», Jacqueline, sempre con quel suo inimitabile charme, svelò all'incauto proponente che sì, era proprio così, il Nobel per la Pace Azim Hikmet era morto all'inizio degli anni Sessanta a Mosca, dove si era rifugiato per sfuggire alle perse-

cuzioni politiche del regime turco che lo aveva segregato in carcere per molti anni della sua vita. Il fatto rimase memorabile e spesso ci si rideva su ricordandolo.

Dal 2003 al 2011, questi furono gli anni di vita del Premio d'Annunzio, furono comunque premiati famosi esponenti della poesia mondiale: il francese Yves Bonnefoy, l'italiano Mario Luzi, il siriano Adonis, il tedesco Hans Magnus Enzensberger, il canadese Mark Strand, il russo Evgenij Evtushenko, l'israeliano Natan Zach, il francese Bernard Noël. Una bella carrellata di voci della poesia mondiale, che vennero a Chieti dando vita a pomeriggi indimenticabili di letture, interviste e colloqui sulla poesia che Jacqueline Risset e Giuseppe Conte introducevano tracciando dell'opera di ognuno presentazioni efficaci e veloci, che in pochi minuti fissavano le loro poetiche, i contenuti, lo stile.

Peccato che i docenti dell'università non caldeggiassero troppo la presenza degli studenti a questi incontri così importanti e rari con esponenti della poesia mondiale, il che era motivo di silenzioso disagio per la professoressa Risset. Una sera, alla cena di gala che chiudeva il Premio nel Palazzo Valignani di Torrevicchia Teatina, ci trovammo in pochi con Evgenij Evtushenko e la moglie. Quasi nessun rappresentante dell'università era venuto e mancavano tutti i loro giurati. Era una palese manifestazione di disinteresse per l'ospite d'onore, un'occasione mancata di scambio culturale, uno spreco del ricco banchetto fatto preparare per un gran numero di persone. Queste piccinerie irritavano Jacqueline, non le accettava, pur se da tempo insegnava all'Università di Roma e conosceva i vizi del mondo universitario.

Fu invece molto caloroso, affollato e interessante l'incontro con Mario Luzi. Con lui Jacqueline, dopo la cerimonia, parlò a lungo di poesia, dei poeti italiani e poi di politica, scatenandosi nel suo irrefrenabile antiberlusconismo quando Luzi ridacchiando sommessamente raccontò di aver ricevuto dal Cavaliere una telefonata di congratulazioni dopo l'uscita di una sua raccolta per Mondadori. A Luzi, sfiorato un paio di volte dal Nobel, Jacqueline era soddisfatta che avessimo assegnato il Premio Poesia d'Annunzio. Il vecchio poeta morì qualche mese dopo.

La figura e la voce di Jacqueline Risset rimangono per me legate indissolubilmente a questa particolare esperienza di vita condotta insieme a lei negli ambiti di questi due premi, il Flaiano e il d'Annunzio, ma il mio legame con lei, che si alimentava di incontri e serate trascorse con personaggi di grande levatura culturale, da Wole Soyinka a Dario Fo, da Antonio Skarmeta a Roberto Saviano e Tonino Guerra, aveva un sia pur piccolo versante privato, sorretto dalla mia ammirazione per la straordinaria persona che era Jacqueline e dalla stima di cui mi onorava.

Lei, la traduttrice della *Divina Commedia*, quando nei giorni del Premio Flaiano 2006 le regalai la storia della letteratura italiana che avevo scritto e diretto per l'editore Paravia, si entusiasmò portandone in giro i volumi per far vedere a tutti cosa e quanto avevo scritto. Quando mi dimisi dalla vicepresidenza del Flaiano e tornai ai miei lavori di critica e storia letteraria, da lei mi vennero dimostrazioni di affetto e incoraggiamenti e consigli per pubblicare i miei nuovi lavori. Jacqueline era così, entusiasta, passionale, generosa.

Di lei mi mancano queste qualità rare in un'intellettuale della sua importanza, ma mi mancano anche altre piccole cose: la sua semplicità elegante, gli occhialini da lettura di cui aveva una collezione – azzurri come i suoi occhi o rossi e neri o bianchi e rossi – che comprava a Parigi dove aveva una casa, i racconti sui suoi gatti, che erano un'altra nostra passione comune, il piacere con cui lei e Umberto parlavano dei bagni a Fossacesia e del loro *buen retiro* di Guardiagrele, la sua capacità di cogliere in un istante i concetti centrali da esprimere in una discussione, la voce gentile e intrisa di quel suggestivo timbro francese.

BENOÎT TADIÉ

RICORDO DI JACQUELINE RISSET

Sono molto felice di essere qui, all'inaugurazione degli incontri dell'«officina Risset» che rendono omaggio a Jacqueline e al suo lavoro al servizio delle arti e della ricerca e che perpetueranno il suo spirito segnato dal gusto per la bellezza e per l'avanguardia.

Visti i legami che hanno unito Jacqueline alla Fondazione Camillo Caetani, credo che non ci sia posto migliore per avviare questa bella iniziativa che la fondazione stessa, il cui nome è legato a un archivio culturale eccezionale e, tramite la principessa di Bassanio, Marguerite Caetani, a due riviste di massima importanza letteraria per il ventesimo secolo, «Commerce» e «Botteghe Oscure».

L'opera di Jacqueline somiglia a queste riviste; è un luogo dove si incrociano tanti percorsi e tanti esperimenti pedagogici, artistici e letterari. Lo testimonia il bel volume a lei dedicato, *I pensieri dell'istante*, dove tanti amici e colleghi suoi si ritrovano, un poco come in una rivista dell'avanguardia, fra poesia, saggi, testimonianze, cinema, arti visive, musica, insegnamento e ricerca. Lo testimonia anche il suo lavoro come docente e traduttrice, la traduzione essendo, anch'essa, per definizione, un incontro fra due culture.

Mi sembra giustissimo quindi perpetuare la memoria di Jacqueline sotto la forma, o all'insegna, degli incontri. L'ambasciata e l'Istituto francese d'Italia hanno infatti organizzato tanti incontri insieme a lei e al Centro di Studi italo-francesi di Roma Tre, con cui abbiamo un forte legame storico nonché attuale, e al quale il suo nome è per sempre legato.

Colgo l'occasione che mi è data per ribadire la volontà e il piacere dell'Istituto francese di essere associato a tale manifestazione e ai futuri incontri dell'officina.

DOMINIQUE VIART

IL GIOCO DEGLI ISTANTI

Sarebbe del tutto impossibile parlare delle relazioni tra Francia e Italia, tra la poesia francese e quella italiana, tra la creazione contemporanea e quella del passato nei due paesi, senza che s'imponga immediatamente il nome di Jacqueline Risset: la sua presenza, la sua persona, la sua opera e i rapporti di scambio da lei creati.

Vorrei allora porre i nostri incontri proprio sotto l'egida benefica e calorosa di Jacqueline Risset, di cui sentiamo una crudele mancanza, ma che continua ancora ad ispirarci¹. Sarei felice che i nostri colloqui fossero pervasi del ricordo di Jacqueline Risset, della sua generosità, della sua attenzione alle parole e ai momenti che le parole restituiscono.

Poesia e critica insieme.

Nei nostri incontri si parlerà di Du Bellay, un Du Bellay rivisitato dalle creazioni più attuali. Perché questo movimento di ritorno alle origini è al centro del lavoro poetico. Come Orfeo, il poeta ritorna. La poesia del passato è come un'Euridice che lo incalza, ma il poeta non vuole voltarle le spalle. Anzi, ben al contrario, la sottrae costantemente all'oblio che la minaccia. E lei lo accompagna come un'ombra. Mentre l'opera del poeta, a sua volta, ne vivifica i contorni. Anche se tutta la sua energia fosse rivolta verso ciò che Jacques Dupin chiamava una «poesia in avanti rispetto a se stessa», il poeta scrive con la poesia del passato: è sempre abitato dalle parole che risuonano nella memoria del suo inchiostro.

È grazie a Maurice Scève che Jacqueline Risset è entrata in quella lingua singolare che conduce il linguaggio ai suoi limiti estremi facendo del verbo

¹ Cfr. «GÉNÉRATION 80. Poètes et poésie en France et en Italie», Université de Paris-Sorbonne, 11-12 giugno 2015 (Giornata di studi «Giovani ricercatori» coorganizzata dall'Équipe Littérature et Culture Italiennes de l'Université Paris-Sorbonne e l'Observatoire des écritures contemporaines, Centre des sciences de la littérature française de l'Université de Paris Ouest Nanterre). Di questa occasione si conserva, soprattutto alla fine di questo testo, una forma di discorso rivolto ai partecipanti che ho ritenuto di non dover modificare.

uno strumento di visione e di sensibilità. Nel 1971 dedica al cantore di Délie un saggio intitolato *L'anagramme du désir* pubblicato in Italia presso Bulzoni, ma scritto in francese, prima di essere ripreso dalle edizioni Fourbis venticinque anni dopo. Il fatto che Jacqueline Risset si concentri sull'opera di un poeta della scuola lionese, un poeta che ha svolto un ruolo di mediatore così importante tra la poesia di Petrarca e il Rinascimento francese, appare come un segno distintivo posto sulla soglia di un'opera di scambi, che da allora non ha più smesso di favorire la circolazione intellettuale.

L'anagramma del titolo era rivolto all'avvenire: lei stessa rifiutava di considerarlo solo «un gioco prezioso, ribaltamento grafico, senso esteriore e avventizio». Come lei stessa affermava con decisione, si trattava di «una messa in gioco essenziale»² in cui lo scambio di lettere, lungi dal relegare il mondo e il soggetto a distanza dalla sfera verbale, come si diceva allora, suscitava delle vere e proprie profondità semantiche. Questa nozione di «gioco» e di «messa in gioco», fondata sui lavori dell'ultimo Saussure, acquisisce ben presto un posto centrale nelle sue riflessioni, ma anche nella sua scrittura.

Ne aveva già sottolineato l'importanza in un suo contributo al volume collettivo *Théorie d'ensemble* (1968), che s'intitolava *Les règles du jeu*, «perché scrivere è un gioco» – insisteva – «se si vede quale gioco – il gioco, bisogna scrivere, e bisogna scrivere sullo scrivere»³. Scrivere e scrivere sullo scrivere: queste due attività sono inseparabili. Lo sono in generale, probabilmente, ma lo sono ancor di più nell'opera di Jacqueline Risset.

«Per me – dirà più tardi – si tratta di gesti concomitanti, necessari l'uno all'altro. Senza critica non c'è canto, e senza canto la critica è solo critica»⁴.

I poteri del gioco.

Il suo primo libro di creazione – non dico di poesia, perché in quel periodo Jacqueline Risset teneva questa parola a distanza – si intitolava appunto *Jeu* (Seuil, 1971), un titolo in cui si sente anche «l'objeu» (oggiuoco) di Ponge che tanto l'aveva affascinata. «*Jeu* non va letto come un poema. I raggruppamenti, le immagini, non sono qui per esser gustati, isolati. Sono sempre in rapporto a ciò che segue, che li svuota, a ritroso, sotto forma di applicazione

² J. Risset, *L'anagramme du désir*, Roma, Bulzoni, 1971, p. 41.

³ J. Risset, *Questions sur les règles du jeu*, in M. Foucault, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, p. 266.

⁴ Intervista a Jacqueline Risset, in J. Cameron Stout, *L'énigme-poésie: entretiens avec 21 poètes françaises*, Amsterdam-New-York, Rodopi, 2010, p. 263.

e, al tempo stesso, di legge – per cogliere il pensiero mentre scuote le basi, attraversando la filosofia, la biografia, il momento presente»⁵.

Jacqueline Risset faceva parte di «Tel Quel» già da quattro anni quando appare *Jeu*, ed è il periodo in cui Sollers pubblica *Logiques*, *Nombres* e sta per dare alle stampe *Lois*. All'epoca Risset parlava quel linguaggio strutturale e destrutturato che apparteneva anche a Marcelin Pleynet, al quale consacrerà un volume della collana “Poètes d'aujourd'hui” presso le edizioni Seghers. Ma Jacqueline Risset introduceva del «jeu» (gioco) in quelle «lois» (leggi) e in quei «nombres» (numeri). Faceva muovere i dispositivi, lasciava emergere l'altro «Je» (Io), senza «u»: quello dell'intimo – sì dell'intimo, più che della biografia –, ben prima che il soggetto facesse ritorno sulla scena letteraria: «La scrittura ha luogo quando l'insieme (del «je» [io]) diventa *jeu* (gioco)», scrive in *Les règles du jeu*⁶. Già da allora era in attesa del «momento presente», di quelle epifanie che non smetterà di inseguire e trattenere, fino al *Tempo dell'istante* che riunisce, nel 2011, una selezione di sue poesie da lei stessa tradotte, e fino agli *Instants*, fino agli *Éclairs*, pubblicati nel 2014.

Un'altra raccolta, nel 1976, si intitola *Mors*. Pubblicata da Orange Export Ltd, la casa editrice di Emmanuel Hocqard e di Raquel, poco dopo la scomparsa di Pasolini, cui Jacqueline Risset rende omaggio:

Tutto si compie
 Marcendo in scoppi
 Memini pavom fuisse
 E –
 E tu?
 Morto in terreno abbandonato
 Parlava con la tua voce civilizzata

 (*esploso, marcio*)

 Nessun rumore
 Quella gioia⁷.

Mors, si tratta dunque di un titolo in latino: prima ancora che Pascal Quignard consegnasse a quegli stessi editori *Htiems* e poi *Inter aerias fagos*. I più moderni dei nostri poeti parlavano ancora latino a quei tempi. Sembra quindi che ciò non sia incompatibile con la più decisa modernità, checché se ne dica...

⁵ J. Risset, *Jeu*, Paris, Seuil, 1971.

⁶ Risset, *Questions sur les règles du jeu*, p. 268.

⁷ J. Risset, *Mors*, Paris, Orange Export Ltd, 1976.

Questi titoli, d'altronde, si fanno eco, come *Jeu* con *Nombres* e *Lois*. Perché la poesia di Risset risuona di incontri e di reminiscenze. Li richiama e li suscita. Si fa per loro accogliente e generosa, come lo è lei stessa. Poesia simile a se stessa, né forzata né costretta. Attenta, piuttosto.

Attenta à ciò che avviene. A ciò che *le* avviene.

Attenta all'amor di lontano, per esempio, titolo di una raccolta del 1988⁸. Che viene e riviene a lei, tutto intriso di reminiscenze della poesia della *fin amor* dei trovatori e della Scuola lionese.

Una modernità rinascente e sensibile.

I giochi di linguaggio con cui si esercita la sua acutezza implicano dunque una rilettura della poesia antica alla luce degli assunti strutturali e delle riflessioni più recenti. In ciò è vicina a Michel Deguy che rilegge Du Bellay o a Pascal Quignard che, come lei, si rivolge a Maurice Scève⁹. Lei li ha preceduti su questa linea e, come loro, pubblica i suoi testi di creazione – ma probabilmente più di loro fa posto anche all'emozione – intenta a non ridurre le poesie antiche a virtuosità da giocoliere delle parole. Con Risset, Quignard e Deguy, viene inventato un nuovo atteggiamento, tuttora non adeguatamente valutato, con cui si rivisita il Rinascimento poetico. Siamo nel cuore degli anni Settanta, durante quel grande rinnovamento della letteratura sostenuto dal formalismo, dallo strutturalismo e da quelle che ormai vengono dette «le ultime avanguardie». Ma dietro la coltre più teorica, e anche se ne condividono alcuni dispositivi, viene elaborato un altro modo di ascoltare la letteratura, che passa anche attraverso loro tre, grazie al legame che creano con una eredità riconsiderata. Le avanguardie non sono solo tabula rasa. Non sono solo un eccesso di violenza innestato su Lautréamont, Artaud, Bataille... Sanno anche essere attente a quei momenti più sotteraneamente decisivi in cui la lingua si è inventata nella forma e nella poesia, cercando le sue parole per un altro dire del mondo.

Questa sua particolarissima attenzione sostiene i *Petits éléments de physique amoureuse* (Gallimard, 1991), la cui prima pagina si offre come un mini manifesto: «Si dice che scrivere serve a mettere a distanza, a guardare da più lontano l'emozione. Certamente. Ma è anche vero il contrario: scrivere serve a vivere di più, a sentire più da vicino ciò che si vive – soprattutto quando l'emozione coincide, per un lasso di tempo più

⁸ J. Risset, *L'Amour de loin*, Paris, Flammarion, 1988.

⁹ M. Deguy, *Tombeau de Du Bellay*, Paris, Gallimard, 1973 (Le Chemin); Pascal Quignard, *La Parole de la Délie: essai sur Maurice Scève*, Paris, Mercure de France, 1974.

o meno lungo, con la vita stessa. Hanno ragione. L'uno e l'altro si levano, a distanza molto ravvicinata, come un duplice vento, che area le cose, cambia il paesaggio». E la scrittrice continua un po' più in là: «Trovatori, voi dite, "amori di lontano". Arrangiatevi con quelle lontananze; io ho da fare; qui, vicinissimo, subito»¹⁰.

In questi testi persiste la tensione verso il sensibile con cui si sottolinea che «ad esser rianimato nell'esperienza è il corpo vivo, il corpo che sente, come si dice, da ogni poro; perciò si può parlare di una fisica amorosa – in elementi: si tratta di schegge»¹¹. Lo stesso vale per *Les Puissances du sommeil* (Seuil, 1997), testo concentrato su quell'istante fragile, irraggiungibile, in cui passa dal conscio all'inconscio, verso i sogni: quell'istante che ha tanto affascinato Jacqueline Risset. Una morte provvisoria, ma gratificata di immagini che si cancellano al risveglio non appena le si voglia trattenere. Questo libro è emblematico della sua maniera, che articola una vasta visione della letteratura – da Dante a Pessoa, da Honoré d'Urfé a Proust, da Kafka a Beckett – alle esperienze più personali, come se non ci fosse alcuna soluzione di continuità tra l'una e le altre; come se la letteratura fosse già il vissuto, per poco che esso si iscriva nell'attenzione che gli si dà, e come se fosse vissuta, per impregnazione, per appropriazione la letteratura che si legge.

Tradurre le opere e gli istanti.

Questa appropriazione presiede anche all'importante lavoro di traduzione cui si è dedicata Jacqueline Risset. In modo sintomatico la parola 'traduzione' è entrata nella sua lingua ancor prima della cosa che indica. È il titolo che dà al suo terzo libro; il secondo libro di creazione, dopo quello su *Délie* e dopo *Jeu: La Traduction commence*¹². Si tratta allora di tradurre, almeno di provare a tradurre, nella sua scrittura incoativa di quel periodo qualcosa di un pensiero intimo che è ancora soltanto ritmo e pulsazione, un pensiero nascente e lacunoso al tempo stesso. Inventa allora una poesia che è per la letteratura ciò che le tele di Twombly sono per la pittura, al pari di quelle opere che espongono schizzi, tracce, nascite, tentennamenti al bordo del silenzio. Si tratta di tradurre dei silenzi interiori, molteplici e rigogliosi.

Proprio in quello stesso anno, il 1978, Jacqueline Risset scopre l'opera di Dante, nell'edizione curata da Giorgio Petrocchi sulla base dei manoscritti, e decide di rivelarla ai lettori francesi. Dapprima attraverso uno stu-

¹⁰ J. Risset, *Petits éléments de physique amoureuse*, Paris, Gallimard, 1991, p. 9.

¹¹ *Ibidem*, p. 10.

¹² J. Risset, *La Traduction commence*, Paris, Christian Bourgois, 1978 (Première livraison).

dio: *Dante écrivain* (Seuil, 1982), con un sottotitolo, «l'intelletto d'amore», in cui risuona ancora quel rapporto cui accennavo prima tra lo spirito e il corpo, l'emozione e la riflessione; e in seguito, come trasportata dal ritmo stesso del poeta italiano, Risset ne intraprende la traduzione – parola da intendersi come ciò che conduce verso noi lettori (*trans-ducere*), mediante il passaggio da una lingua all'altra – ossia la scansione originale, fondatrice, del testo di partenza. A questa traduzione della *Divina commedia* rimarrà legato il suo nome.

Tradurre: un tempo – i dizionari storici lo attestano – significava anche *trasporto*. Come in amore, insomma.

Traduttrice, dunque, Jacqueline Risset lo è in senso ampio. È il suo modo di amare i testi e i loro autori. Da una lingua all'altra e viceversa: da Machiavelli e da Dante, ma anche da Vico, da Fellini, da Balestrini – e nell'altro senso, da Ponge, da Sollers, da Pleyne, ma anche da Claude Esteban cui lei fu vicina, perché la sua apertura estetica è grande e la sua generosità fervente.

Nel momento in cui parlo appaiono in libreria *Le rime* (Flammarion, 2014), quei testi sparsi di Dante cui Jacqueline Risset aveva già dato spazio nel suo *Dante écrivain*. In esse domina ancora il *jeu*, rime equivocate, reciproche, trasgressive. Ma è con queste rime che viene alla luce la parte d'ombra di Dante. Si trova proprio qui, forse più che in tutto il resto, l'ombra amata da Jacqueline Risset, più ancora che nella *Commedia* stessa che, come lei diceva, è diretta verso la visione finale. Mentre *Le rime* – una sorta di «piccola anti-*Divina Commedia*», come Jacqueline Risset le chiama – conservano nel loro scarto, nella loro stessa relegazione, e al di là (o al di qua) del loro virtuosismo, qualcosa di quell'impalpabile che sorge nel cuore dell'opera, da cui l'opera forse si emancipa, ma di cui si ricorda, come di un'origine fragile, di un'incompiutezza originale: tutto quel che Jacqueline Risset trovava anche nei carnets di Proust, scritti in modo telegrafico, e nei bianchi dei testi di Hölderlin che sono, diceva lei, «come dei vuoti tra due parole, dei crolli in un'assenza di possibilità di linguaggio e che sono allo stesso tempo delle fonti molto forti, delle fonti nevose, si potrebbe dire, di ispirazione»¹³.

Nella sospensione degli istanti.

Lei stessa crea volentieri una poesia che rimane in sospeso. Ad esempio qualcuno sa che Jacqueline Risset è l'autrice della poesia più corta di tutta

¹³ *Entretien avec Jacqueline Risset*, in Cameron Stout, *L'énigme-poésie*.

la poesia francese, e forse mondiale? Un verso ancora più breve di *Chantre* di Apollinaire («Et l'unique cordeau des trompettes marine»), anche di *Mattina* di Ungaretti («M'illumino d'immenso»). Questa poesia si intitola «Incitation», e ha come sottotitolo: «impazienza di penna». È stata pubblicata da Orange Export Ltd. Eccola:

Si tu...

È l'inizio di una frase, tronca, forse abbandonata. Ma è anche qualcosa di più. Ci si sente una nota silenziosa – un «si» tu [taciuto] (participio passato del verbo *taire* [tacere]), non formulato –, un «si» meno che minore, nota ultima della gamma sulla quale la gamma si estingue, come una musica rimasta intima. È ancora un appello a continuare. Un invito lasciato in sospeso. Un desiderio scivolato nel silenzio. Ed è anche una minaccia, più viva ancora per il fatto di essere appena proferita: una sfida. Soprattutto è una richiesta, un invito al dialogo, alla condivisione: come scrive Michel Deguy, «la poesia non è sola». In essa risuonano altre parole, altre voci.

Ecco dunque che in appena due parole, due monosillabi, in appena quattro lettere, si dispiega un sorprendente potere evocativo, un'ingiunzione evocativa, improvvisamente ammutolita: la magia di un'invocazione latente.

Jacqueline Risset raggiunge quella poesia – nel suo slancio e nella sua precarietà: sul punto di arrivare e di scomparire – che le sta tanto a cuore, quella poesia dell'istante colta nel suo stesso fuggire, nella sua evanescenza essenziale.

Ed è proprio su questa esperienza dell'istante, sentito come intensità improvvisa e come enigma, che vorrei concludere. In un primo momento *Les Instants*, pubblicati da Farago nel 2000, sceglievano la poesia come forma naturale dell'istante, dell'illuminazione o dell'epifania. Ed è una scelta comprensibile e condivisa da molti poeti, da Esteban a Jaccottet, da Dupin a Maulpoix. Ma si è rivelata insoddisfacente per Jacqueline Risset, per la critica che era in lei, e dunque ci torna successivamente, ma questa volta in prosa. *Les instants les éclairs* (Gallimard, 2014) interrogano il vigore e la reminiscenza di quelle epifanie. Il libro se ne fa il racconto – frammentario, vivo o incerto a volte –, le offre da leggere nel loro dispiegamento fugace: se ne fa la *legghenda*. Questo libro rivisita così gli istanti capitali, scelti tra tutti i primi istanti, frammenti d'infanzia, sogni inaugurali, eventi spesso insignificanti, ma sempre primordiali: «immagini sospese, staccate, luminose», scrive Jacqueline. È una raccolta dell'infimo e dell'intimo in cui palpita ancora l'emozione della sorpresa.

Cominciato nell'irruzione, il libro si conclude con una «teoria dei fulmini». Ma in che senso «teoria»? Non va certo intesa, mi sembra, come

un ritorno all'epoca teorica di «Tel Quel»: non siamo più nel tempo delle «leggi», delle «logiche», dei «numeri», e neanche delle «teorie d'insieme». *Théorie* va compresa nell'altra accezione della parola: una «serie», una «suite», forse una danza. Sono quegli istanti che fanno corteo all'esistenza, che ne scandiscono gli impulsi: «Si vive, in realtà, solo una parte della propria vita. Essa sfugge in tutte le direzioni. Viverla interamente è impossibile. Bisognerebbe trattenere ogni istante. Oh tempo, sospendi il tuo volo. Ma fermarlo sarebbe sbagliato, erroneo, ingiusto. Ciò che chiamo istante è un tentativo goffo di vivere più a fondo quel tessuto che fugge», scrive supremamente Jacqueline Risset.

Di fatto, gli istanti che condividevamo con lei sono ormai fuggiti, per nostra grandissima pena. Ma rimangono nei libri, nella sua voce.

Mi ricordo di questo titolo: *Sept passages de la vie d'une femme*.

Sì: una donna è passata.

Sette volte.

Quella donna è passata sette volte nella propria vita. Come i gatti forse, di cui si dice che hanno sette vite. Ha mescolato, incrociato, intessuto gli uni agli altri i suoi molteplici cammini. Quelli della scrittrice, della poetessa, della traduttrice, della critica, della professoressa, e anche della militante, della donna privata infine, amichevole e calorosa.

Indissolubilmente.

Questi cammini

Noi dobbiamo percorrerli,

E voi poeti d'oggi, ricercatori giovani e meno giovani qui riuniti, dovete intraprenderli e seguirli anche voi.

(Traduzione di Paolo Tamassia)

HELENE WAYSBORD

DIMENTICARE AUSCHWITZ

UN LAMPO, UN ISTANTE

È scomparsa, non dalla mia vista, i mille sentieri della sua vita in numerosi decenni hanno lasciato tracce vive, tanta era l'emozione di vederla apparire nei luoghi e nelle circostanze più varie.

Quante immagini! più vive sono quelle più antiche nell'aula degli studi comuni al Liceo Montaigne. Arrivavo dal mio liceo al luogo primario del dipartimento. Non sapevo nulla o quasi, m'innamorai subito del latino e vivevo nella passione per il cinema, passione che trasmettevo alle compagne d'internato con dei racconti che le facevano piangere, tremare sotto il portico della ricreazione, all'indomani delle proiezioni del sabato. I sogni ci portavano lontano dai sentori d'infermeria e della mensa a basso prezzo.

L'internato del Liceo Montaigne non aveva lussi da offrire a delle *cagneuses* laboriose, tutte prese nelle loro imprese impossibili. Il mio banco era dietro quello di Jacqueline, dietro la sua schiena quasi a toccare la stoffa di panno spesso della sua tenuta da interna che non poteva dirsi né blusa, né vestaglia, ma che distingueva subito lei che la indossava. Ampie maniche si allargavano ai polsi, come ali di un blu scuro, dal taglio ampio ed elegante dovuto al talento di sua madre, mi disse Jacqueline non appena facemmo conoscenza.

Si muoveva agile per la città come un fraticello uscito da un dipinto di Paolo Uccello. Essere venuto da un altrove, angelo dello spirito come immaginai conoscendola, sospesa nel tempo, lontana dal farsi schiacciare, come i più, dalla fatica delle classi di preparazione, più che camminare sembrava danzasse.

Mi parlava della famiglia, sua madre direttrice di scuola, che sapeva cucire così bene e cucinare, e suo padre. Lui quasi non riuscivo a immaginarlo, non lo descriveva, o appena appena. L'immensa ammirazione per lui che avrei scoperto in seguito, non trovava parola. Quando poi successivamente, nel corso degli anni, ritrovai Jacqueline sui gradoni della cava di Boulbon per il *Mahabharata* di Peter Brook, suo padre era scomparso da poco, di sua volontà e lei, glielo aveva promesso, iniziava a tradurre l'*Inferno* di Dante.

Il est peu de hasard dès qu'on y songe, attraversavo allora due anni difficili della mia vita, immersa come ero in un lavoro del lutto che non avevo

potuto fare nell'infanzia quando i miei genitori, deportati ad Auschwitz mi erano stati strappati insieme, un giorno di ottobre. Venuta a Boulbon ero in uno stato confusionale, vagando nel tempo, contro corrente nel presente. Non ricordo più le parole fra me e lei mentre il sole tramontava sui gradoni del Mahabharata, ma ascoltarla mi placava, mi faceva ritrovare il tempo vero. Qualcuno era lì, di fronte a me, un'amica tanto ammirata in un altro momento, poi persa di vista e ora, lo scambio ricominciava, lei del tutto consapevole della follia della storia e la mia ritrovava di colpo grazie a uno sguardo, grazie a poche parole, la pienezza della relazione con l'altro. Mi aveva ridato l'identità che cercavo come un oggetto perduto

Poi, tante immagini, con Umberto, suo marito. Momenti pieni in Italia, a Eze village, un giorno di Natale quando scendemmo lungo il sentiero di Nietzsche fino al mare. Il sole ci fece liberare degli abiti ed entrare nell'acqua azzurra. E quante cene a Parigi, per celebrare la vita e l'amicizia.

L'ultima volta fu in marzo, il suo libro *Les instants les éclairs* era appena uscito suscitando elogi della critica, ritratti pieni di giovinezza. Le bollicine continuavano scoppiettare nelle cene a casa. Godere della vita era urgente.

A settembre una telefonata di Umberto, la voce frammentata dalla distanza: È terribile, Jacqueline è partita.

Un lampo, un istante.

La sua presenza non si spegne. Rifiuto di crederlo. Tutto la riporta intorno a noi, le sue curiosità, gli impegni. L'altra sera, *Lo sceicco bianco*, riproposto su un canale di cinema. Rivedo i piccoli disegni a matita che Fellini le dava, e lui stesso, il Maestro seduto in poltrona, ancora nella casa di Trastevere. Immobile, gli occhi brucianti, non riuscii a dire una sola parola. Si parla con gli dèi?

In marzo avevamo deciso di riprendere a viaggiare insieme.

Un lampo, un istante, lei è partita da sola prima di noi.

(Traduzione di Umberto Todini)

PHARES

PIETRO CITATI

OLTRE GOETHE E HÖLDERLIN

«SULLA BOCCA» DEL PARADISO

In un luogo del *De Doctrina Christiana*, sant'Agostino racconta che nel III secolo a.C. settantadue vecchi sapienti, sei per ogni tribù d'Israele, furono chiamati ad Alessandria da Tolomeo II Filadelfo, per tradurre in greco le Sacre Scritture. Per settantadue giorni abitarono l'isola di Faro. «Se è vero – dice Agostino –, come proclamano molte persone degne di fede, che mentre traducevano vennero rinchiusi ognuno in una cella separata: se è vero che, nel testo di nessuno di loro, non fu trovato nulla che con le stesse parole non si trovasse nel testo di tutti gli altri: chi oserebbe mai paragonare o addirittura preferire qualcosa alla loro autorità?». Lo Spirito Santo li assisté con la sua presenza invisibile; e parlò, attraverso la bocca di tanti uomini, *ore uno* «con una bocca sola». Nelle settantadue piccole celle dell'isola di Faro Dio aveva dunque posto fine alla moltitudine delle lingue.

La tragedia di Babele era stata dimenticata. Come le parole greche si sovrapposero miracolosamente alle parole ebraiche, così fra le anime di quei settantadue vegliardi caddero le separazioni che fino allora li avevano costretti ad esprimersi in modo diverso. Le lingue umane, con la loro storia, i loro vocabolari e le loro grammatiche, non esistevano più. Esisteva soltanto una lingua: la lingua sacra. La storia raccontata da Agostino – una storia, non ho bisogno di dirlo, leggendaria – esprime il desiderio nascosto di una grande famiglia di traduttori. Venti secoli più tardi, Goethe e gli scrittori romantici sostennero che la vera traduzione è «identica all'originale». Se leggiamo le versioni di Holderlin da Pindaro e da Sofocle, oppure quella sublime traduzione da un originale greco scomparso che è il terzo atto del secondo Faust, con quegli arcaici, incatenati trimetri giambici, e le libere strofe del coro, ci chiediamo meravigliati quale Lingua sia mai questa. Tedesco? Greco? Holderliniano? Goethiano?

Holderlin e Goethe cercarono di foggiare una lingua tedesca che seguisse il greco come un'ombra, che gli assomigliasse come un calco di gesso assomiglia a una statua, o un'immagine nello specchio alla figura che vi si contempla. A quel contatto, violata e soggiogata da un vento di genialità sconosciuto, la lingua tedesca si scosse: scoperse in sé delle possibilità nascoste, che vivevano ancora o avrebbero potuto vivere in lei. I traduttori riprodus-

sero i significati più sottili, i suoni, i ritmi, il movimento, la sintassi, i diversi spessori e coloriture dei testi. Così, alla fine, ci sembra che il greco e il tedesco si vengano incontro e si abbraccino, confusi in una lingua inaudita: che Omero, Eschilo e Goethe, Pindaro e Holderlin ci parlino «con una bocca sola», come nell'isola di Faro, quando l'ebraico e il greco si incontrarono sulle labbra dei settantadue traduttori della Bibbia.

In questi giorni ho riletto il *Paradiso* di Dante, accompagnato dalla bellissima versione francese di Jacqueline Risset. Avevo letto molte volte il *Paradiso*: sempre col soccorso di un commento, cercando di comprendere la cultura filosofica di Dante, il significato di un'allusione storica, il peso di un'espressione verbale. Questa volta l'ho letto senza note a piè di pagina, come questa edizione consente, procedendo di verso in verso, di immagine in immagine, di luce in luce, trascinato mio malgrado verso la fine. Per qualche giorno, ho avuto l'impressione – mai così intensa – che la poesia attraversasse la mia casa, come un fiume rapinoso e violento. Era lì: nessuna distanza, storica o linguistica la teneva lontana da me; era stata scritta in quel preciso momento, perché io la leggessi. Mi pareva che mai un testo poetico avesse osato tanto, varcando gli estremi limiti umani, e raccogliendo in sé tutte le possibilità, le opposizioni e la gloria della letteratura.

Dopo Pindaro, la cultura occidentale non ha più conosciuto una così superba poesia della luce e della visione. Tutto è luce: luce nella luce, favilla nella fiamma, chiarore nello splendore; la luce si rispecchia, si riflette, trova sempre nuovi echi, variazioni, modulazioni e riverberi, squillando e trionfando di gioia. Ma il *Paradiso* non ha nessuno dei limiti della poesia della visione – quegli eccessi, quegli aloni, quei balbettii della lingua. La mente innamorata della luce domina il mondo con un'intelligenza che conosce ogni forma e rigore del ragionamento filosofico. Così la visione luminosa e la definizione intellettuale delle cose – questi opposti dello spirito umano – si attraggono, si rafforzano e si fondono, salendo sino al fuoco bianco. Da un lato, i discorsi filosofici sono invasi da una fiamma tranquilla: dall'altro, i molteplici spettacoli della luce vengono colti con una precisione suprema, come se la luce stessa, nascosta dietro ogni parola, disegnasse la propria forma sulla carta.

In ogni luogo del *Paradiso*, avvertiamo la presenza di un punto immobile, «le point / au quel tous les temps son présents». I beati guardano verso Dio, le immagini e i pensieri e i riflessi rinviano verso «lumière éternelle». Non è mai esistita una poesia così dominata dal centro: così stabile, fissa, determinata, quasi ossessiva. Ma, proprio nel *Paradiso*, Dante afferma di essere il sovrano della metamorfosi, l'allievo dell'*Odissea* e di Ovidio: «Et si l'étoile changea et rit, / que fis je, moi, qui par nature / suis transmutable en toutes

formes». Il centro, l'Alfa e l'Omega, raccoglie in sé la vertigine del movimento e del cambiamento: la sterminata ricchezza dei pensieri, dei sentimenti, delle sensazioni, delle sfumature infinitesimali, che hanno attraversato nei secoli la mente umana.

Con una grandiosa umiltà, Dante proclama che il suo *Paradiso* è un fallimento, la prima di quelle «grandi cattedrali incompiute», di cui parla Proust. La visione di Dio è un «oltraggio»: un'inesprimibile prova suprema. Ciò che Dante ha visto nei cieli non è che una pallidissima ombra del vero Paradiso: ciò che scrive e noi stiamo leggendo è appena l'ombra illanguidita del suo ricordo. Così Dante rinnova l'esperienza di ogni mistico: quel tremendo disastro, che costituisce per l'uomo la visione del divino. Ma, nel *Paradiso*, questa esperienza mistica viene insieme portata all'estremo e capovolta. Il fallimento visivo e conoscitivo è accompagnato da una così splendente gioia espressiva da una così memorabile radiosità formale da trasformarsi nel più sublime dei trionfi. Almeno per una volta nella storia del mondo, abbiamo l'impressione che tutto l'indicibile sia stato detto.

Traducendo *Il Paradiso*, Jacqueline Risset non ha voluto inseguire, come Goethe, Hölderlin e i romantici, il sogno di una versione «identica» all'originale. Ha rinunciato a rendere le rime di Dante, e lo straordinario impasto di latino e di dialetto, di sublime e di volgare, che forma la lingua della *Commedia*. Ha rifuggito dal calco e dal colore. Invece di violentare il francese del nostro tempo, ne ha accettato i limiti: e dolcemente, con una mano senza nervi, l'ha trasformato a poco a poco nello stile di Dante.

Malgrado la modestia delle sue intenzioni, Jacqueline Risset ha conservato tutta la forza interna del testo: l'acume visivo e sensuale, la solennità, la luce, la precisione intellettuale, la mutevolezza, la memorabilità epigrafica, la gloria. Come nessuno, ha compreso il ritmo di Dante: la demoniaca velocità, la tensione sovrumana che corre dalla prima all'ultima sillaba della *Commedia*, come se Dante avesse scritto senza pause e intenzioni, in una sola interminabile notte di lucidità e di delirio. In questo *Paradiso* francese, non c'è mai un errore o una incertezza o una caduta di tono.

Davanti ad ogni verso siamo certi che la traduzione non poteva essere altra che quella che stiamo leggendo. Come i settantadue vegliardi nell'isola di Faro, anche Jacqueline Risset ha cercato ogni parola e immagine «sulla bocca» stessa del Paradiso.

MURIEL DRAZIEN

'LA MIA AMICA' E JACQUES LACAN

Avevo conosciuto Jacqueline, appena arrivata a Roma, dove lei si trovava già da qualche tempo. Fu Jaques Lacan che mi raccomandò, con più di una esortazione, di mettermi in rapporto con lei quando sembrava chiaro che sarei rimasta a vivere e lavorare a Roma. Da allora è stata mia amica. In qualche modo, la mia amica.

Ciò che ci avvicinava era l'interesse per la psicanalisi e il grande affetto che avevamo entrambe per Lacan. Anche l'impegno politico ci univa in quegli anni, quelli successivi al Sessantotto ma precedenti a ciò che in Italia si chiamarono poi gli anni di piombo.

Ciò che ci divideva era il fatto che Jacqueline era già una scrittrice affermata, conosciuta in Francia e nel mondo della cultura impegnata, apprezzata per il suo talento e la sua storia; io, invece, un'americana appena laureata in medicina a Parigi, lontana anni luce dalle sue capacità di esprimersi nella sua lingua e di utilizzare il linguaggio come lei sapeva fare tanto bene. Diciamo che il mio cercare di entrare nel linguaggio italiano incontrava a un certo livello il luogo in cui lei si trovava già.

Questi due poli, di ravvicinamento e di divisione, hanno perdurato per quasi quarant'anni senza interferire nelle nostre frequentazioni, che ci portavano a ritrovarci spesso con un piacere reciproco e a lavorare assieme.

Abbiamo avuto percorsi diversi – lei professoressa universitaria, io psicanalista: percorsi che ci permettevano di ritrovarci ogni tanto sul terreno comune della psicanalisi, grazie alla scelta che ella operava sull'opera di Freud e di Lacan, ma anche della letteratura, che era sempre stata il mio interesse maggiore con Joyce, Dante, Proust. Ci incontrammo anche su Artaud, la follia, la psichiatria e l'anti-psichiatria di Laing e Cooper, Deleuze e Guattari.

Poco dopo il mio arrivo a Roma e secondo la tradizione della Scuola di Lacan, mi ero data da fare per formare un gruppo di studio. Sulla raccomandazione di Lacan avevo preso contatto con Ignazio Matte Blanco, conosciuto come l'analista 'eretico' alla SPI, la Società Psicanalitica Internazionale a Roma, a causa delle sue teorie innovative della bi-logica, ossia una logica che comprendeva le funzioni conscia e quelle inconscia nel determinare

ogni atto. Matte Blanco era in rapporto con Lacan, essendo entrambi considerati 'eretici' dalle istituzioni psicanalitiche freudiane nei rispettivi paesi. All'epoca Lacan era poco conosciuto in ambito universitario in Italia, ma molto apprezzato da un gruppo di giovani psichiatri dell'Università Cattolica di Roma, tutti della cerchia di Matte Blanco.

Jacqueline conosceva bene Matte Blanco e simpatizzava con alcuni membri di questo gruppo, come Sergio De Risio, diventato amico caro, ma purtroppo prematuramente scomparso. Il gruppo così composto, al quale si aggiunse Jacques Nobécourt, corrispondente all'epoca di «Le Monde» a Roma, si incontrava ogni settimana nel mio studio di Villa Balestra, per leggere e studiare i testi lacaniani. De Risio e altri parteciparono in seguito al Convegno dell'EFP di Roma, con interventi spontanei anche se cercavano di 'fare quadrare il cerchio', applicando la bi-logica e la matematica di Matte Blanco a ciò che avevano carpito delle lezioni di Lacan. Jacqueline fiutava l'innovazione negli insegnamenti di tutti e due ma non riuscì a seguire le teorie di quell'analista cileno, perché rimanevano troppo estranee alla mia formazione parigina, come la sua insistenza sul rapporto 'bi-personale' e sulla 'bi-logica'. Questa propensione al binario non poteva conciliarsi con la funzione terza del linguaggio secondo Lacan, il grande Altro, luogo della parola e del simbolico, che regola ogni rapporto tra i «parlesseri».

Jacqueline era certo più legata a Lacan, essendosi abbeverata nel grande bagno concettuale degli anni Sessanta-Settanta in Francia, acceso e alimentato anche da altri *maîtres à penser* come Derrida, Foucault e Barthes. I suoi scritti lo testimoniano fino in fondo e posso testimoniare del rapporto di amicizia tra Jacqueline e il grande psicanalista, e di come a Roma si sono frequentati. Ecco alcuni miei ricordi degli incontri tra i due di molti anni fa.

Lacan adorava Roma e veniva spesso anche solo per rivisitare i 'vecchi amici' che erano diventati i luoghi, i quadri, le stesse pietre della città, e scoprire particolari nuovi che gli amici anche più giovani facevano a gara per fargli conoscere. Jacqueline era tra questi e io, trovandomi a vivere a Roma, mi univo a quelle visite in gruppo. Gli sforzi per trovare nuovi posti e tesori insoliti da sottoporre alla sua attenzione erano sempre molto ben ripagati dai commenti spontanei e inconsueti da parte di chi si faceva volentieri guidare nella città, quasi sempre con la sua *Guide Bleu* sotto braccio. Si scopriva assieme a lui ciò che da soli non si vedeva, ciò che i suoi commenti rivelavano dal suo sguardo particolare, sorprendente e spiazzante. Aveva i suoi ristoranti deputati, preferiti, registrati e prenotati per serate con amici e conoscenti ma amava recarsi nelle nostre case e prendere parte alle cene più *bohémiennes*, come gli sembravano quelle a casa di Jacqueline.

Quante volte abbiamo visitato assieme i luoghi segreti di Roma, come il tempio di Mitra a Porta Maggiore, o la *Domus Aurea* che si tentava allora di salvare dai nuovi progetti di rimaneggiamento del Colle Oppio! E proprio a Colle Oppio abbiamo cenato io e Jacqueline assieme lo scorso luglio, giusto un anno fa, godendoci il tramonto sulle rovine.

Difficile enumerare tutti i luoghi visitati assieme, come il Mitreo a Porta Maggiore, o l'Appia Antica, oppure la collezione d'arte antica di Palazzo Torlonia alla Lungara, che Pasquale Chessa aveva ottenuto con un permesso speciale dall'ultimo principe Alessandro.

Jacqueline commentò anche per Lacan il film di Pabst, *Segreti di un'anima*, sulla nascita della psicanalisi, durante una proiezione privata, ottenuta anche quella non senza difficoltà. Pubblicò in seguito nella raccolta *Immagine e Fantasma*, dedicato al cinema di Weimar, un testo chiamato *La fiction decifrate*, che rende patente l'interesse serio di Jacqueline per le aperture che intravedeva nell'applicazione della psicanalisi al suo personale lavoro.

«Nel film di Pabst – scrive Jacqueline – invece questa eterogeneità scompare: deciframento, soluzione e film sono una cosa sola: da cui una nuova compattezza della narrazione cinematografica, e la nozione di una nuova possibilità di *fiction* aperta dall'indirizzo psicoanalitico».

Durante una passeggiata nella Pasqua del 1975, fermandosi davanti a Sant'Andrea della Valle, guardando le cupole della Città Eterna, Lacan esclamò: «*Ils vont gagner*», cioè il cristianesimo, la vera religione, sarebbe sopravvissuto alla psicanalisi. La sua esclamazione portava ad un'asserzione che non poteva certo lasciare Jacqueline indifferente. Lacan formulava questa pessimistica previsione circa l'avvenire della psicanalisi, per indicare che la Religione, sì, offre a ciascuno il Senso, un senso per ogni cosa, un senso alla vita, insomma, tutto ciò che la psicanalisi non può fare, e perciò la religione avrebbe prevalso su di essa. La Chiesa offre gratificazioni che 'noi' non abbiamo.

Prima, nel 1974, nel corso del Convegno annuale della Scuola di Lacan a Roma, presso il Conservatorio di Santa Cecilia in via dei Greci, risposi alla richiesta del Direttorio dell'École Freudienne de Paris per commemorare il forte legame di Lacan con Roma e in particolare la storica conferenza, tenuta nel settembre 1953 all'Istituto di Psicologia dell'Università di Roma, dal titolo *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*. Conosciuto come *Le rapport de Rome*, questo scritto segnò una tappa fondamentale dell'insegnamento di Lacan, a partire dal quale lanciò il suo famoso «ritorno a Freud».

Il convegno del '74 fu occasione memorabile per accogliere una conferenza di Lacan intitolata *La Troisième*. Jacqueline era presente. Mi preme

ricordare che alla vigilia dei lavori, il 29 ottobre, nella sala barocca di Palazzo Capizzucchi (laddove si trovava all'epoca il mio studio), vi fu una conferenza stampa con molti giornalisti e studiosi. Lacan quella sera parlò di un «*piccolo istante, un lampo di verità nella storia dell'umanità*» (notiamo l'insistenza del significante «istante» che ritroviamo sul cammino di Jacqueline). Jacqueline scelse di commentare questo intervento di Lacan in un'occasione del Convegno del maggio 2001, organizzato per il centenario della nascita di Lacan. Il convegno, dal titolo *Mosé e il Nome-del-Padre*, si tenne nella stessa sala e l'intervento di Jacqueline era intitolato *La vera religione è... la romana*.

Eccone qualche estratto (il testo per intero è stato tradotto e pubblicato in «Quaderni lacaniani», 3, 2005):

Madame Y chiede: «*La psicanalisi diventerà una religione?*»

Lacan risponde: «*La psicanalisi? No, al meno lo spero. Sforneranno del senso a tutto spiano, che nutrirà non solo la vera religione, ma anche molte false religioni.*»

Madame Y: «*Cosa vuole dire, la vera religione?*»

Lacan: «*La vera religione è la romana!*»

Jacqueline commentava con arguzia: «Ho ancora l'impressione di sentire la sua voce. L'effetto comico era voluto da parte sua, perché in francese quando si dice 'la romana', è sottinteso che si tratta dell'insalata, la lattuga».

Nel suo testo Jacqueline aveva ripreso la frase pronunciata da Lacan, «*Ils vont gagner*» davanti alle cupole di Roma, e l'annuncio che fece nel '74 a Campitelli, prevedendo la superiorità della religione sulla psicanalisi negli anni a venire. «Ma alla domanda della sala su quale fosse la 'vera religione', Lacan ha risposto, come abbiamo letto, che la vera religione era certo 'la romana', cioè un piatto da condire come ad ognuno piace».

Un'altra occasione per ammirare l'arguzia di Jacqueline, fu un episodio un po' comico che coinvolse Lacan e i suoi compagni presso il Convento del Sacro Cuore a Trinità dei Monti. Lacan osservava gli affreschi assieme alla madre superiora, cercando di individuare i personaggi rappresentati e nominarli. Ad un certo momento, chiese alla sua ospite chi fosse rappresentato in quel dipinto. La risposta alla questione fu evasiva e incerta, Lacan esclamò: «*Vous voyez ma Mère, que vous-même vous n'êtes pas sûre!*», «Vede Madre che neanche lei ne è tanta sicura».

Jacqueline aveva trovato molto divertente questo scambio di battute, rivelatore di quanto le solide credenze possano essere traballanti nel momento in cui sono interrogate. Era chiaro che Lacan si divertiva a ostentare il divario tra ciò che si prendeva per un'evidenza e la rappresentazione sempre soggetta all'interpretazione. Si trattava di cogliere la divisione del soggetto con

un pizzico d'umore. Per lui, l'interpretazione efficace risiede nell'equivoco, perché affonda proprio in quella divisione soggettiva, come dimostrano questi due episodi che piaceva tanto a Jacqueline ricordare. Lei, così attenta all'uso e all'abuso del linguaggio, partecipava con gusto alle torsioni che Lacan riusciva ad operare nelle parole di ognuno.

Diventata direttrice della Biblioteca Guillaume Apollinaire, salvò questa istituzione e la integrò nel Centro di Studi italo-francesi a Piazza Campitelli. Un luogo in cui molti dei nostri colleghi dell'ALI hanno dato un contributo all'insegnamento al quale tenevo molto, come pure Jacqueline che ha sempre accolto favorevolmente le nostre conferenze e i seminari.

Per concretizzare il mio personale apporto, e quello dei miei colleghi alla cultura italo-francese di Roma, ha fatto affiggere grandi pannelli sui muri della sala conferenze che aveva ospitato nei decenni amici francesi e italiani. Pannelli che si leggono tutt'oggi con le date e i titoli dei nostri interventi. Come ho detto, Jacqueline amava leggere storia e eventi iscritti sulle mura di Roma, come fossero i suoi 'geroglifici'.

Nel 2010 partecipò alle giornate su *Dante e l'amore della lingua*, che abbiamo organizzato a Roma, con il sostegno della Società Dante Alighieri a Piazza Firenze, con una conferenza intitolata *La pantera profumata*, conferenza pubblicata nel bellissimo numero de «la Célibataire» uscito in edizione bilingue, dedicato alle giornate di studio organizzate dai miei colleghi dell'Associazione lacaniana internazionale a Roma. E sappiamo che il suo ultimo lavoro è stato la traduzione delle *Rime* di Dante.

Jacqueline era un'amica *fidèle*, «la mia amica». Mi onorava della sua sincerità eccezionale, poiché Roma ha sempre un carattere un po' superficiale, un po' effimero nonostante il suo attributo di città eterna. Lei rispettava la mia fedeltà verso Lacan e il mio sforzo negli anni d'introdurre il suo insegnamento a Roma, dove mi ero trovata all'inizio molto isolata.

L'anno scorso avevo dato un contributo a una raccolta di testi scritti per lei da suoi colleghi universitari e amici, che fu chiamato *Pensieri dell'istante*. Un titolo nel quale si può riconoscere la sua spontaneità e il suo estro. C'era stato nel 2006 *Il silenzio delle sirene* e nel 2011 *Il tempo dell'istante*, l'ultima sua raccolta di poesie. *Istanti e lampi*, *Les instants les éclairs* è, invece, del 2014, l'istante in quanto colpo di fulmine.

Ils trouvent la mémoire, ils révèlent, se vantent. Disent que par eux la vie vaut d'être vécue...

L'istante sembra sia stato il suo 'abitato' e fu in un istante che ci ha lasciati quando un embolo ha interrotto «*lo scatto in cui la vita si riaccende*».

Essendo ora immersi negli *istanti* di Jacqueline, nel significante ricorrente attraverso tutta la sua opera, mi chiedevo se ciò che fu l'epifania per Joyce, scrittore molto affine ai gusti di Jacqueline, non corrispondesse all'istante che ha tanto insistito nell'esperienza vitale della scrittrice per diventare quasi metafora della sua esistenza.

Nella sua traduzione del quasi intraducibile passaggio di *Finnegans Wake*, il monologo di Anna Livia Plurabella, la riconosciamo nella *Ninfa dal nome che quasi scompare*, Anna Perenna, la misteriosa Anna Perenna.

Per Joyce si sa che l'epifania era la conferma del suo mestiere di scrittore, momenti magici che gli fornivano la sua ancora alla strada intrapresa, con l'intenzione di scogliere «les amarres» – come lo struggente *Bateau Ivre* di Rimbaud – quei legami sociali e familiari che viveva come una prigionia – che gli faceva persino parlare di «paralisi» Ci possiamo chiedere se per Jacqueline i suoi istanti non indicavano ciò che l'ancorava lei alla visione poetica che la guidava e che seppe così bene trasmettere attraverso le parole dei suoi scritti. Leggo da *Il tempo dell'istante*:

Ti lascio cara poesia
stai bene

io vado altrove
a vedere se ci sono

e tu

non hai

che da seguirmi

ENRICO FRATTAROLI

AMOR D'AMOR DI LONTANO

Astro dei giorni
di notte
rischiari la luna¹.

In base alla *precessione degli equinozi*, ogni 10.500 anni le posizioni delle stagioni sull'orbita che la Terra percorre intorno al Sole si trovano esattamente agli antipodi. In altre parole, tra 10.500 anni la primavera cadrà nel punto in cui oggi cade l'autunno, l'estate nel punto in cui cade l'inverno. Ogni 10.500 anni, quindi, un ideale amante d'*Amor di lontano* si troverebbe ad enunciare le stagioni del proprio percorso amoroso in punti opposti dell'orbita che il suo discorso descrive intorno al proprio oggetto d'amore.

Fu lo stratagemma concettuale che mi permise di concepire la scena teatrale d'*Amor di lontano*² come descrizione astronomica di stagioni colte, contemporaneamente, in questi due estremi del tempo. Ovvero di rappresentare, nello spazio, non i luoghi ma i tempi in cui Jacqueline Risset articola il suo discorso amoroso. In altri termini, di fare orbitare gli attori sulla scena come due corpi astrali: due voci agli antipodi eppure nella stessa stagione d'amore. Due voci ma voce di un solo soggetto: la voce del soggetto amante. Soggetto in risonanza con se stesso: soggetto flesso, rifratto, diffratto di una medesima scrittura.

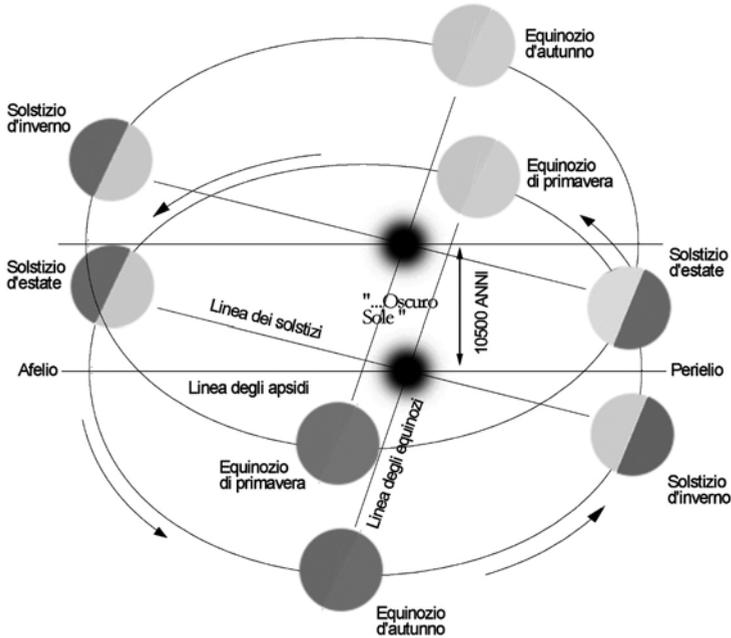
C'è un momento che dice
«sono il primo»
ma non c'è un primo momento³

Il *primo momento* del mio amore per *Amor di lontano* risaliva alla prima lettura del testo originale, al primo contatto col suo corpo linguistico francese, nel corso del quale registrai, per la prima volta, una vaghezza, un

¹ J. Risset, *Amor di lontano, Estate, Astro dei giorni*, Torino, Einaudi, 1993, p. 65.

² E. Frattaroli, *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.

³ Risset, *Amor di lontano, Primavera, Primo momento*, p. 5.



presagio di scena. Quando poi mi fu data occasione di aggiornare il presagio, non portai sulla scena la versione francese, bensì la versione italiana nella traduzione della stessa autrice: un altro corpo linguistico originale, un secondo *primo momento*.

Nell'anno della mia prima versione di scena il poema non era ancora stato pubblicato, lavorai quindi sulla versione che Jacqueline mi consegnò in formato dattiloscritto. Il testo apparve nelle librerie solo l'anno successivo. Era un *altro* testo. Molte delle soluzioni dattiloscritte non figuravano più nella versione tipografica: minime variazioni, piccoli slittamenti – ma a miriadi – avevano mosso la superficie del poema.

Nella versione stampata non era cambiato solo ciò che in genere cambia nella traduzione di un testo, era mutata, e in modo significativo, oltre e più che il verbo, la tipografia: il modo in cui il testo si estende sulla pagina, in cui ramifica le nere arborescenze d'inchiostro sul bianco della carta. E questo non accadeva in presenza di particolari nodi espressivi, ma anche laddove la traduzione era lineare, dove il testo rimaneva immutato nel passaggio da una lingua all'altra.

Cito solo questo aspetto per dare la misura di quanto l'autrice volesse che il poema, nel passaggio da un corpo linguistico all'altro, assumesse una fisionomia propria, ed esattamente in ciò che lo sguardo percepisce prima



Galliano Mariano, Enrico Frattaroli, Jacqueline Risset, Franco Mazzi, *Amor di lontano*, Palermo 1992.

ancora di leggere: la sua immagine, la cui variazione s'inscrive e si mostra nel divario immediato fra i due testi a fronte. La pagina di destra rinvia alla sinistra, la sinistra alla destra, in un rapporto non lineare, ma complesso. Rapporto di oscillazione fra due scritture in visione di parallasse, che non coincidono, nessuna delle quali, una volta istituite, può esaurire o ridurre l'altra al silenzio.

Ripresi il lavoro nello stesso anno e poi nell'anno successivo e, com'è nella mia natura, lo variavi ad ogni ripresa, ma non scelsi di sostituire il vecchio testo con il nuovo, il 'provvisorio' con il 'definitivo'. Quella prima versione – che era stata per l'autrice solo una variante, un corpo di passaggio – io la conservai. *Fedele d'amore*, continuai ad amare quella traduzione transitoria che, forse in virtù di un suo *primo momento*, era diventata per me imprescindibile dal corpo del poema. Un corpo che continuava ad esistere solo nel mio lavoro, che ne conservava le tracce pur nella transitorietà per eccellenza del suo statuto teatrale.

Così, nella mia lettura del poema, continuavo a ondeggiare tra la versione pubblicata, la versione dattiloscritta e l'originale francese. E non solo. Si erano aperte delle distanze, dei vuoti nel testo, spazi di risonanza in cui le diverse versioni echeggiavano l'una con l'altra in un contrappunto di scritture in abisso. E che richiamavano altre scritture.

pare altri corpi, intere regioni di spazio, o ancora come un corpo sognato, trasognato...

Una poesia farò di puro nulla:
non sopra me né sopra gli altri,
neppur d'amore e di gioventù,
e di null'altro,
ch'anzi fu scritta mentre dormivo
sopra un cavallo.

...*qu'enans fo trobatz en durmen / sus un chivau*. Sono i versi di Guglielmo di Poitiers che Jacqueline cita in exergo ad *Amor di lontano*. Ne scrive Giorgio Agamben: «Il cavallo su cui viaggia il poeta è, secondo un'antica tradizione esegetica dell'Apocalisse giovannea, l'elemento sonoro e vocale del linguaggio. Commentando Ap. 19.11, in cui il *logos* è descritto come un cavaliere 'fedele e verace' che cavalca un cavallo bianco, Origene spiega che il cavallo è la voce, la parola come proferimento sonoro, che 'corre con più slancio e rapidità di qualsiasi destriero' e che solo il *logos* rende intellegibile e chiara»⁶.

Il *logos* si perde nella misura in cui subentra il sonno: il sogno: la poesia:

Vedo i cavalli uscire dall'acqua azzurra
e verde
correre come alzati sulla palude

e il cavaliere che li insegue tiene la frusta piegata
come dimentico di continuare il gesto
come fermato sognante

*le cavalle che mi portano
veloci quanto può lo slancio del cuore
avanzano*⁷

Il cavallo di Guglielmo, i cavalli di Jacqueline, le cavalle di Parmenide⁸: il tempo dell'istante poetico è tempo di condensazione epifanica, lampo in cui il tempo conglomera e fonde coscienza, eventi, scritte.

Corvo scuro ode. Notte! Notte! Il mio cupo capo cade, mi sento pesa come quel sasso⁹.

⁶ G. Agamben, *Idea della prosa*, Milano, Feltrinelli, 1985.

⁷ Risset, *Amor di lontano, Estate, Sulle strade in Europa d'estate*, p. 89.

⁸ Parmenide, *Poema sulla natura*, Proemio.

⁹ J. Joyce, *Anna Livia Plurabella. I fiumi scorrono*, in Id., *Scritti italiani*, Milano, Mondadori, 1979.

Durante la cerimonia di commemorazione per la sua morte, avrei voluto dedicare a Jacqueline le ultime righe di *Anna Livia Plurabella*, quelle in cui, al cadere della notte, le due lavandaie, spossate dal lungo lavare/parlare, cedono al sonno trasformandosi in albero e roccia sulle rive opposte del fiume. Diversi motivi concorrevano a farmi sentire esteticamente giusta e risonante la lettura di quelle righe: innanzitutto che fosse *Anna Livia Plurabella*, quindi che fosse di Joyce, poi che implicasse Dante, infine che fosse una scrittura trasmutante, poetica emanazione del sonno e del sogno.

Per sua fluviale natura, *Anna Livia Plurabella* corse e ricorse più volte nei miei incontri con Jacqueline Risset. La incontrai la prima volta in *Scritti italiani*, nel saggio *Joyce traduce Joyce*¹⁰, che Jacqueline scrisse in prefazione all'italianissima *Plurabella* di Joyce. La seconda volta l'ascoltai in occasione del suo intervento al convegno *Joyce in Rome*, nel 1982. Mi colpì la sua vitalità, l'esposizione libera e appassionata, non accademica, dello stesso tema. La terza volta fu due anni dopo, quando, lavorando in teatro sullo *stream of consciousness* di Joyce, decisi di farlo precedere da una interpretazione a due voci di *Anna Livia*¹¹. La conobbi allora di persona e conobbi, nella presentazione che mi scrisse per il programma di sala, la sua disponibilità, la sua generosità, il suo contagioso entusiasmo. Qualche anno dopo, nel 1989, ci ritrovavamo insieme a Parigi, al Centre Georges Pompidou, per presentare *fluidofiume*, nel cui musicale fluire le voci di *Anna Livia* si erano ormai del tutto mescolate alla voce di Bloom¹². Il 16 giugno 2010, eravamo di nuovo insieme ad *Anna Livia* per celebrare il Bloomsday in una serata trasmessa in diretta da Rai-Radio 3 e dedicata, peraltro, alla memoria di Giorgio Melchiori¹³.

Nel suo *Joyce traduce Joyce*, Jacqueline aveva messo in evidenza come Joyce, traducendo il celebre episodio di *Finnegans Wake*, avesse attinto esclusivamente alla lingua italiana, sufficientemente plurilinguistica perché l'autore non sentisse il bisogno, come nell'originale, di ricorrere ad altre lingue. Joyce aveva giocato – e goduto – con la lingua italiana il gioco di *Finnegans*

¹⁰ J. Risset, *Joyce traduce Joyce*, in Joyce, *Scritti italiani*.

¹¹ E. Frattaroli, *Mr Bloom – ALP*, da *Ulisse e Anna Livia Plurabella* di James Joyce, Roma, ArgotStudio, 1984. Interpreti: Franco Mazzi, Vita Accardi, Mirella Mazzeranghi.

¹² E. Frattaroli, *fluidofiume*, da *Ulisse e Anna Livia Plurabella* di James Joyce, Roma, Teatro Trianon, 1988. Interpreti: Franco Mazzi, Carlotta Caimi, Mirella Mazzeranghi; soprano Cristina Marano, pianoforte Paolo Pasquini.

¹³ Bloomsday 2011, *Leopold Bloom e Anna Livia Plurabella*, a cura di E. Frattaroli, con J. Risset. Interpreti: Franco Mazzi, Anna Paola Vellaccio. 16 giugno, ore 21 – Sala A di via Asiago 10, Roma.

Wake non cercando di rimanere fedele al testo ma alla poetica che vi si esprime, non alla lingua d'origine ma alla lingua di arrivo in cui, in modo inedito, l'aveva ripensata e ricreata. Joyce fece ricorso a Dante per spiegare il linguaggio di *Finnegans Wake*: «*Papè Satàn Papè Satàn Aleppe!* Padre Dante mi perdoni ma io sono partito da questa tecnica della deformazione per raggiungere un'armonia che vince la nostra intelligenza come la musica»¹⁴. Ripartì da Dante per raggiungere di nuovo il punto in cui il *logos* cede il passo al ritmo e al suono, alla poesia, in cui il pensiero si trasmuta in sogno.

Quello della traduzione è tema essenziale per Jacqueline Risset, sia per la traduzione della *Commedia* in francese che per quella in italiano dei suoi stessi versi. Nella nota all'edizione italiana di *Amor di lontano*, Risset chiama in causa Dante, per il quale «ogni traslazione in altro idioma – cita – comporta la rottura del “legame musaico”: lacerazione irreparabile di fibre poetiche, di quelle fibre che annodano suono e senso, facendo sì che quel suono e quel senso appaiano da sempre votati l'uno all'altro». Jacqueline parte dalla considerazione che nelle due lingue l'espressione non si raggiunge con gli stessi strumenti, decide quindi di esplorare il testo dall'interno: «lasciarsi portare dalla memoria ritmica della lingua; e, poi, creare stacchi ulteriori, usando maiuscole, spazi tipografici, lasciare che il testo proietti un'ombra di sé, estranea e familiare, come nell'amor di lontano, come in poesia». Nella nota introduttiva a *Il tempo dell'istante*¹⁵, torna sull'argomento e precisa: «Tradurre è risalire alla fonte, alla genesi del gesto (...) Tornare per un po' nell'officina dove il poema si è preparato. Non restituire, non ricostruire il medesimo. Ritrovare, forse, sotto le parole, l'intento segreto...».

Tradurre, tradursi: in un caso come nell'altro, è fare poesia. Il saggio *Joyce traduce Joyce* è anche un saggio per *Risset traduce Risset*. Ed *Anna Livia Plurabella* è il luogo privilegiato in cui osservare questo processo di traduzione, di ri-creazione poetica.

Amne Perenne latens
Anna Perenna vocor

Evocata con antico nome da *I fasti* di Ovidio, «Anna Livia Plurabella / fiume dei fiumi che scorrono e tornano», ricorre tra i versi della *Ninfa dal nome che quasi scompare*¹⁶, la prima delle quattro poesie inedite che chiudono *Il tempo dell'istante*, l'ultima raccolta italiana di versi di Jacqueline Risset.

¹⁴ E. Settanni, *James Joyce e la prima versione italiana del Finnegans Wake*, Venezia, Cavallino, 1955.

¹⁵ J. Risset, *Il tempo dell'istante*, Torino, Einaudi, 2011.

¹⁶ Risset, *Il tempo dell'istante, Inediti, Ninfa dal nome che quasi scompare*, p. 165.

Il giorno della commemorazione, non lessi quelle righe di *Anna Livia Plurabella* così prossime al silenzio. Sebbene indelebilmente inscritte nella mia memoria, il timore ingiustificato di non ricordarle in quel momento mi fece rinunciare, non senza una stretta al cuore, ad enunciarle. O forse mi sembrarono così ultime, così definitive e inappellabili, da non poterle immaginare mescolate ai numerosi interventi e attestati di amicizia che non finivano, giustamente, di avvicinarsi. Gli ele dedico ora, qui, alla fine di questo mio scritto, ma idealmente, cifrate in bianco, enunciate in silenzio: *parlando cose che 'l tacere è bello*¹⁷.

Pensando alla sua improvvisa scomparsa, forse a me soltanto vengono in mente le ultime righe dell'*Histoire de Juliette*, quelle in cui Sade scrive: «Au bout de ce temps, la mort de Mme de Lorsanges la fit disparaitre de la scène du monde, comme s'évanouit ordinairement tout ce qui brille sur la terre»¹⁸. Qualcosa che brilla, una creatura che esce di scena e svanisce, luminosa e viva. Impossibile non accostare Jacqueline alla luce, ogni incontro con lei era un'apparizione di occhi, capelli, sguardo, sorriso, voce: luminoso stupore di vita. Jacqueline Risset non poteva andar via in un lasso di tempo, ma solo svanire nel tempo di un istante. Come lei stessa ha scritto:

Quelque chose de blanc
 lumière venant vite sur la mer
 s'en allant
 comme elle était venue, rapide.

Qualcosa di bianco
 luce venuta veloce dal mare
 va via
 com'era venuta, rapida¹⁹.

¹⁷ Dante Alighieri, *Commedia, Inferno*, Canto IV.

¹⁸ D. A. F. De Sade, *Histoire de Juliette*, t. VI, Sceaux, Jean-Jacques Pauvert, 1954.

¹⁹ Risset, *Il tempo dell'istante, Gli istanti, Un'istante, venticinque secoli*, p. 165.

DANIELE GARRITANO

IL TAVOLO DEL TRADUTTORE

C'est à ce point que se pose la question: qu'écrire? Les instants bien sûr, mais pour déjouer vraiment le mécanisme insistant, diabolique, de la perte, il faudrait ne pas cesser d'écrire: doubler la vie, aller plus vite qu'elle en la fixant.

Jacqueline Risset

La parola 'istante' è il lemma che si ripresenta più spesso quando si sfoglia il catalogo delle opere di Jacqueline Risset. Dietro questa parola, il cui suono ha affascinato l'orecchio della scrittrice che oggi purtroppo commemoriamo, si celano luoghi, volti, età, luci, gesti, fenomeni d'amore e passaggi di una vita.

Sarebbe insensato tentare di ripercorrere ciò che una penna fra le più versatili del nostro tempo – e per penna intendo: sguardo, testa, mano, ecc. – non ha mai smesso di tracciare attraverso poesie, traduzioni, volumi critici, saggi e articoli su quotidiani. Istanti, appunto, «ces instants plus qu'instants». Istanti che sono il tempo di una singolarità sfuggente, immagini sospese che si staccano dalla trama del vissuto autobiografico. Istanti in comune, leggibili soltanto nella distanza, nella percezione della differenza, nel gioco ininterrotto fra memoria ed oblio, nel sogno o nell'epifania. Istanti che aprono improvvisamente passaggi da un'epoca a un'altra, lampi di gioia o ferite provenienti da un passato preistorico.

Prendiamo la sua ultima raccolta poetica pubblicata in italiano, *Il tempo dell'istante* (Einaudi, 2011), e leggiamo una nota introduttiva dal carattere minuto, una sorta di saggio in miniatura in cui JR si interroga e ci interroga su cosa sia un'auto-traduzione. Questa è la sua risposta: «Tradurre è disfare il tessuto. E tradurre se stessi, da una lingua a un'altra, è strappo, perdita. Se ne esce decidendo: non calcare ciò che non si può più calcare; proseguire, invece. Proseguire, cioè tornare per un po' nell'officina dove il poema si è preparato. Non restituire, non ricostruire il medesimo. Ritrovarne forse, sotto le parole, l'intento segreto...».

Ma se, come sostiene Proust, il compito dello scrittore consiste nel tradurre il libro essenziale che esiste già in ciascuno di noi, allora il libro essenziale di JR, il solo vero libro, che non ha mai smesso di scrivere e che ci ha

consegnato in una festosa moltitudine di scritti, ognuno dei quali costituisce uno strappo nel tessuto della vita, questo libro è il libro degli istanti.

Alcune fra le più belle pagine di questo libro fantasma – un libro-*revenant* fatto di strappi e cuciture, di distanze e di attraversamenti – sono dedicate a Marcel Proust, che appare spesso come una figura esemplare per la scrittura degli istanti, mai come un idolo da glorificare in sé. È stata senz'altro l'«interrogation sur l'écrire – sur le fait et sur le désir d'écrire» a condurre la penna di JR fino agli scritti preparatori (*cabiers, carnets*) che costituiscono il cantiere della *Recherche*. E tuttavia, nel modo in cui Proust è presente nei suoi scritti, si riconosce una cifra stilistica che supera i confini di un'avventura puramente esegetica. Si tratta senz'altro di passione intellettuale, un antidoto rispetto all'idolatria, contro la quale lo stesso Proust ha forgiato alcuni espedienti terapeutici come i *pastiches* letterari.

Si prenda l'incipit di *Une certaine joie* (Hermann, 2009), in cui il motivo dell'istante si unisce a uno studio sulla metonimia come passione proustiana per l'*à côté* (tutto ciò che si trova non al centro, ma intorno al nucleo di un'esperienza). Ebbene, le prime righe di questo saggio del 2009 rappresentano un omaggio esplicito a uno scritto di Proust da cui è tratto anche il titolo del capitolo di Risset: *Journées de lecture*.

De toutes les journées passées dans l'adolescence avec un livre, celles qui l'ont été avec celui de Proust ont été les plus longues, les plus passionnées, les plus décisives aussi.

Il calco rispetto all'incipit del saggio proustiano, prefazione alla traduzione francese di *Sesamo e i gigli*, è sotto gli occhi di tutti:

Il n'y a peut-être pas de jours de notre enfance que nous ayons si pleinement vécus que ceux que nous avons cru laisser sans les vivre, ceux que nous avons passé avec un livre préféré.

La frase proustiana è ripresa con alcune variazioni sul tema (l'adolescenza sostituisce l'infanzia), ma la sua struttura resta intatta. La pratica del *pastiche* letterario è assunta fino in fondo: l'incipit di *Une certaine joie* somiglia a un chiodo che perfora la prima pagina del saggio proustiano, penetrando sempre più in profondità, parola dopo parola, la superficie retrostante. Qual è allora questo materiale su cui Proust e Risset, a più di un secolo di distanza l'uno dall'altra, si sono appoggiati per scrivere?

Senza alcun effetto di suspense, la risposta è una metonimia: il legno del tavolo. Ma non un tavolo qualsiasi, bensì quello del traduttore. Con alcune differenze: il nome di Jacqueline Risset è notoriamente legato alla traduzione di riferimento della *Commedia* di Dante, ma anche al *Principe* di Machiavelli e a Vico (la cui *Natura della vera poesia* rappresenta la prima

traduzione dall'italiano pubblicata da JR, nel 1965, sulla celebre rivista «Tel Quel»). Senza dimenticare il tragitto inverso: Francis Ponge, Philippe Sollers, Claude Esteban sono stati tradotti in italiano, con una doppia traversata fra le due lingue che Risset non ha mai smesso di compiere. Dall'altra parte, Proust è certamente meno noto come traduttore. Le due opere di Ruskin che tradusse dall'inglese nei primissimi anni del Novecento (*La Bibbia di Amiens, Sesamo e i gigli*) rappresentano oggi una sorta di intervallo fra i racconti giovanili e la grande opera a venire. Eppure questi furono i momenti decisivi per il consolidamento della relazione continua fra lettura e creazione, che esprime in Proust una tensione sempre attiva verso la scrittura: l'essenza del romanzo futuro.

È così che il *pastiche* dell'incipit proustiano di *Journées de lecture* prende volume, attraverso la pratica della traduzione. Non soltanto un omaggio, ma il riconoscimento di una miniera ancora viva, attraverso l'istante in comune della traduzione. E con essa dobbiamo intendere la capacità di estrarre la verità sfuggente dell'esperienza, nel gioco infinito di prossimità e distanza che rappresenta una necessità per la scrittura. Non c'è alcuna equivalenza nelle buone traduzioni, semmai il tentativo di cogliere l'essenza preziosa che sfugge (l'istante, lo strappo, il concentrato di tempo). Ciò vale, a maggior ragione, per le traduzioni di se stessi che equivalgono per Proust al compito dello scrittore. Tradurre non significa strappare, ma costruire tutto un mondo intorno a queste rare essenze imprevedibili.

Questo è l'insegnamento essenziale che possiamo trarre dalla lettura di Jacqueline Risset: la traduzione, che equivale *sempre* a una doppia traversata, abita lo spazio di un'alternativa indecidibile. A partire da questa oscillazione possiamo 'avanzare di ritorno' come i marinai, ritrovando l'esitazione fra veglia e sonno, l'istante per eccellenza, che apre la traversata del grande romanzo proustiano. Ed è sempre su questo punto, sulla traversata, che JR ha maggiormente insistito per illustrare l'attitudine dantesca di Proust: la curiosità infantile del poeta condotto da Virgilio dinnanzi agli spettacoli dell'inferno, la gioia segreta del giovane protagonista del romanzo mentre osserva il corso della Vivonne ostruito da alcune piante acquatiche. Nella corrente, il movimento di una ninfea, costretta a rifare «éternellement la double traversée», cattura l'attenzione del giovane poeta. La circolarità della *Recherche* e della *Commedia*, due traversate che si concludono con un libro da scrivere, che è verosimilmente quello appena letto, ha a che fare con l'intuizione di una profondità inaccessibile. «Un livre à écrire –, et par le fait qu'en l'écrivant je me retrouve en train d'écrire encore la préface à un livre à écrire, ou plutôt un préambule à la vie d'écriture, une exhortation à la décision d'écrire» (*Les instants les éclairs*, Paris, Gallimard, 2014, p. 60).

MARIO LUNETTA

TRA DANTE E GRAMSCI

Verso la metà del Settanta del secolo scorso, quando già la spinta innovativa e problematica di «Tel Quel» si era quasi del tutto esaurita, scrissi per «Rinascita» un intervento molto adesivo. Mi disse Ottavio Cecchi che a Jacqueline Risset era molto piaciuto e che lo aveva pregato di darmi un grato saluto a suo nome, visto che era in partenza per Parigi. Non la conoscevo di persona, ma avevo letto alcuni dei suoi interventi sulla rivista fondata da Sollers nel 1960, e naturalmente avevo assai apprezzato i suoi saggi in italiano raccolti sotto un titolo decisamente programmatico: *L'invenzione e il modello* (Bulzoni, 1972), le cui intenzioni progettuali sono limpidamente esplicitate nell'avvertenza a firma dell'autrice:

Questa raccolta si compone di saggi e articoli scritti in epoche e circostanze diverse. Il filo che unisce l'insieme è il duplice asse dell'invenzione e del modello: invenzione intesa come gesto costitutivo della scrittura nelle poetiche moderne (vedi Proust, Joyce), modello inteso come ragione e statuto del testo (vedi la grande tradizione del petrarchismo). Ma questi due assi si incrociano a loro volta: all'interno del periodo petrarchista (regno del Modello) si scopre che la pratica poetica può essere (come in Scève o in Gongora) 'surcharge' e dunque dissoluzione del modello, dubbio (come nella Pléiade) e dunque crisi del modello, definizione di zone linguistiche emblematiche (come per Leopardi) e dunque istituzione del modello come elemento parziale all'interno dell'atto poetico articolato (di qui la destituzione del Modello come istanza autoritaria, Legge ricevuta).

Inversamente, l'invenzione scritturale al suo grado di massima tensione (in Proust e in Joyce) si rivela ricerca accanita e assunzione di modelli centrali (il testo proustiano si può leggere come l'irradiazione del modello metonimico, il gesto di scrittura in Joyce come un processo di traduzione infinita, in cui la pratica poetica di Dante assume la funzione di perno e di guida). Ancora, nel deciframento marxista di Gramsci, l'«invenzione» (il pensiero come liberazione) è lettura critica dei modelli ideologici dominanti.

Così che la scrittura contemporanea, vista sotto il duplice aspetto di azione e di giuoco, consiste precisamente in una articolazione incessantemente rinnovata e spostata tra modello e invenzione, tra lettura e scrittura: 'intertestualità' voluta e sottolineata, 'qualità differenziale' che afferma il rapporto con le serie extra letterarie. Modello e invenzione scambiano le loro parti e si erodono a vicenda in una partita più vasta, sempre in corso, dove la scrittura stessa appare solo come punto localizzato di un insieme reale in movimento.

In verità, ciò che ancora sorprende nelle vivide enunciazioni interrogative del libro è l'atteggiamento insieme riflessivo e militante di Jacqueline, in una fase della cultura italiana già largamente avviata – svanito l'effetto shock delle neoavanguardie – verso quello che si chiamò «riflusso», ben accolto dalle istanze restauratrici degli anni Ottanta. Parlando di *sperimentazione* in un saggio come *Avanguardia e azione*, la Risset osserva con estrema puntualità come quella fase rischi quasi sempre di accompagnarsi al mito della neutralità ideologica. «Si tratta cioè, in una simile prospettiva, di operare tecnicamente sul materiale della letteratura in quanto tale, visto come misteriosamente sopra ideologico. Questo lavoro può dare anche risultati estremamente importanti, ma lascia intatte, se non è accompagnato da lavoro politico e da lavoro teorico, tutte le componenti della vecchia nozione di letteratura e, per esempio, quella del *soggetto* unitario e compatto». In questa convinzione la soccorrono non soltanto gli esempi dei grandi innovatori otto-novecenteschi della sua letteratura di nascita, ma certi straordinari protagonisti della sua letteratura d'adozione: per cui in Gadda la «'rappresentazione' letteraria fallisce». La scrittura gaddiana, «falsamente rappresentativa», è in realtà asintotica, qualcosa la cui curva si allunga all'infinito rispetto alla retta, distaccandosi da essa in un punto «indicibile» da cui essa «sorge nel disordine». Diceva Cesare Pavese, piuttosto ingenuamente, che la poesia porta ordine dov'è il caos. In Gadda, e in tutti i grandi rivoluzionari della scrittura della modernità, avviene esattamente il contrario: e tutti loro ne sono perfettamente consapevoli.

Ma Jacqueline Risset, mente coltissima e duttile, non si è mai limitata a produrre acutissimi esercizi critici o letture di capovolgimento interpretativo rispetto ad autori dei secoli trascorsi. La sua attitudine, forte alla teoria e alla componente 'politica' sempre inesorabilmente presente anche nell'opera di autori molto lontani da interessi immediati di schieramento politico, le fa necessariamente incontrare la massa analitico-propositiva di Gramsci, di cui dà ragione esemplare nel saggio intitolato appunto *Lettura di Gramsci*, decisamente anticrociana. Come si sa, il filosofo neoidealista aveva affermato nel novembre 1950 in «Quaderni della Critica», che Gramsci «non poteva creare un nuovo pensiero e compiere la portentosa rivoluzione che gli si attribuisce perché (come l'Antoni bene avvertì) il suo intento era unicamente di fondare in Italia un partito politico, ufficio che non ha che vedere con la appassionata ricerca del vero».

Evidentemente, per l'autore de *La Storia come pensiero e come azione* la politica non è che un'astrazione del tutto priva di punti di contatto (o di conflitto) con la cultura e i modi di riflessione attorno alla stessa. «Lo storicismo – scrive la Risset – è in Gramsci una costante reale, ma bisogna tuttavia

notare che, quando egli afferma che, nell'espressione *materialismo storico* 'occorre porre l'accento sul secondo termine', si tratta per lui di rettificare polemicamente l'accentuazione di Bucharin, la cui utilizzazione del solo termine 'materialismo' denota di fatto un materialismo empirico, non dialettico e in definitiva 'metafisico'. E ancora, con un'ulteriore prova di intelligenza, Jacqueline osserva come Gramsci (il quale ne *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce* scrive che «l'identificazione di forma e contenuto è affermata dalla estetica idealista (Croce) ma su presupposti idealistici e con terminologia idealistica», partendo dalla considerazione materialistica dell'*attività*, «rovescia l'impostazione del problema attraverso la significativa eliminazione del termine 'identificazione', sostituito ora dalla nozione di *processo*»). Si potrebbe così perfino azzardare una sostanziale affinità fra la posizione gramsciana e quella del Benjamin che parla nel 1930 dell'*autore come produttore*, senza che l'italiano e il tedesco avessero mai avuto contatti di natura personale o intellettuale: il che starà pure a significare qualcosa di non troppo casuale.

Fin dai tardi anni Settanta la Risset sta affinando i suoi strumenti teorici e operativi in ordine al poderoso lavoro di traduzione di Dante (la *Commedia* e *Le rime*), che costituirà a partire da un ventennio dopo l'ammirevole operazione che *inventa* in francese il *modello* dantesco, se in un saggio come (da un titolo di Denis Roche) *La poésie est inadmissible* può scrivere: «Di fronte alla 'difficoltà' del tradurre poesia le soluzioni oscillano, il più delle volte, tra due poli: o si tenta di elaborare in una lingua diversa una specie di equivalente 'poetico' del testo originale – ma il criterio di poeticità è fornito soltanto dai metri di giudizio quasi necessariamente tra un linguaggio poetico in formazione e un lessico, una sintassi già esistenti, già usati e spesso abbastanza eterogenei; oppure si rinuncia del tutto all'equivalenza impossibile e si offre una specie di parafrasi in prosa che ha per sola funzione quella di facilitare l'accesso al testo».

Ecco allora che l'attività di traduzione tiene nel lavoro di Jacqueline un posto preminente, fino a quando non si sente obbligata a tradurre in italiano le sue poesie scritte in lingua madre. La poesia è, nell'opera complessiva di Risset, una sorta di impeto segreto, incontrollabile e controllatissimo; e tocca esiti assolutamente straordinari, capaci di coniugare – strenuamente, direi – certe premesse mallarméane con i ritrovati delle fratture dell'avanguardia, a partire dal Surrealismo. Del 1993 esce *Amor di lontano*, dove si abbracciano eleganze trobadoriche e shock repentini della nostra ipermodernità in un gioco crudele di alternanze appassionate e di freddezze sguince (quindi, finte, magistralmente recitate). Del 2011 è *Il tempo dell'istante*, e ora, rileg-

gendo la mia copia che reca la dedica affettuosa dell'amica scomparsa, provo un brivido. Vi si incontra una poesia bellissima in cui vibra l'esperienza della traduttrice:

Le traducteur traduit par exemple / sommeil par terreur dans le premier chant /
Isidore lit ce texte / il aime dans le texte quand le ton monte un peu trop fort / et
s'écrase à la suite / ainsi la violence est inscrite depuis le début / et retombe
aussitôt avec tout ce qu'elle porte / ainsi dans la même phrase on y croit et n'y
croit plus / tout le parcours de l'illusion est parcouru en une seule / phrase.

Eccola, infine, nella nota introduttiva al libro, la consapevolezza di questa traduttrice d'eccezione: «Tradurre è disfare il tessuto. E tradurre se stessi, da una lingua all'altra, è strappo, perdita. Se ne esce decidendo: non calcare ciò che non si può più calcare; proseguire, invece. Proseguire, cioè tornare per un po' nell'officina dove il poema si è preparato. Non restituire, non ricostruire il medesimo. Ritrovarne forse, sotto le parole, l'intento segreto...».

VALERIO MAGRELLI

A LEZIONE DA JACQUELINE

Ma se la pioggia cade
 La camera s'oscura...
 L'amore ancora dura

Che le gocce più rade
 La finestra più chiara
 I tuoi occhi più neri
 E oggi come ieri
 Come domani. Amara
 Sui tetti umidi brilla
 La giornata nel sole
 Che si volge sulle viole
 Risorte stilla a stilla.

A. Bertolucci

Tra pochi mesi saranno trascorsi ben quarant'anni dal mio primo incontro con Jacqueline Risset. Ricordo ancora il luogo e l'occasione: una lezione su Mallarmé in quella che è l'attuale sala-conferenze nella Biblioteca Apollinaire dell'Università Roma Tre, a piazza Campitelli, e che allora faceva parte del compianto Centre Culturel Français. Naturalmente ero anche attratto dalla proverbiale confusione fra il suo nome e quello della smagliante stella anglo-francese che brilla nella *Nuite américaine* di François Truffaut (da noi giustamente tradotto *Effetto notte*). Fu così che scoprii una donna la quale, oltre al suo fascino, sapeva avvincere il pubblico di studenti e studiosi grazie alla trascinante vivacità dell'esposizione.

La sua formazione spiegava la facilità con cui poteva passare agevolmente da un approccio di taglio accademico, a notazioni che tradivano la sua dimestichezza con il mondo delle riviste letterarie e della critica militante. In questo modo, il suo commento a Mallarmé presentava allo stesso tempo il rigore di un'impostazione strettamente universitaria, e la libertà interpretativa di chi aveva voluto, o dovuto, praticare di persona il corpo a corpo con la scrittura, magari passando attraverso la porta stretta delle traduzioni – e che traduzioni: muovendosi in entrambi i sensi sul confine fra le due culture, e spaziando da Ponge a Dante... Forse per questo, il suo italiano 'solfeggiato'

sul francese rappresentava lo specchio di una natura duplice, tale per cui esegesi e invenzione riuscivano ad avanzare di conserva.

Fu lei che mi rivelò l'importanza e l'autonomia conquistata dalla punteggiatura, a cavallo fra simbolismo e avanguardie storiche, per il tramite dello stesso Mallarmé, teso a rivoluzionare il concetto di scansione tipografica immaginando una punteggiatura senza testo, «una specie di *trace en creux*, un movimento di pensiero che mantiene unicamente il proprio ritmo» (J. Risset, *Il principio di contaminazione assoluta*, in *Apollinaire e l'avanguardia*, a cura di P. A. Jannini, «Quaderni del Novecento francese», I, 1984, p. 78). E fu sempre grazie alle sue ricerche che potei approfondire il mito fondatore che Paul Valéry edificò attorno alla cosiddetta «Notte di Genova» del 1892. A proposito, quante notti troviamo sulla sua strada, se solo si pensa al volume dedicato alle tenebre da cui si leva quotidianamente il nostro mondo dei sogni... Mi riferisco ovviamente a *Puissances du sommeil*, una sorta di prosa poetica di cui mi è già capitato di parlare: sessantadue frammenti che ripercorrono le principali fonti letterarie della nostra cultura, con una particolare attenzione per le meditazioni di Marcel Proust, Georges Bataille e Cioran, secondo il quale l'insonne è condannato a ignorare il dono della discontinuità, il solo capace di rendere sopportabile l'esistenza: «Si dorme per dimenticare, piuttosto che per riposare».

Ma torniamo a Jacqueline Risset e al suo ruolo di critico, storico della letteratura, poeta, ma anche saggista e prosatore nell'accezione più ampia del termine. La sua attività (per tacere quella anche 'solamente' didattica) non cessa di sorprendere. D'altronde, se così non fosse, come spiegare le amicizie con Giovanni Macchia e Yves Bonnefoy, o quelle con Andrea Zanzotto, Philippe Sollers e Federico Fellini? Nel suo orizzonte, il sodalizio intellettuale e umano facevano tutt'uno. Questo è il motivo per cui vorrei concludere la mia breve nota con alcune testimonianze rinvenute nella miniera del computer. Si tratta di tre mail, completamente dimenticate e riapparse adesso, per la necessità di rievocarla in una circostanza tanto fervida come quella offerta dall'Officina che reca il suo nome.

La prima, datata 24 aprile 1992, rappresenta un invito. Nominato direttore della einaudiana "Serie Internazionale" della collana "Scrittori Tradotti da Scrittori", le chiesi di partecipare con una curatela a un simile esperimento 'trilingue' (tipografico oltre che editoriale). Fra tanti progetti già conclusi (Conrad tradotto da Gide, Artaud da Lewis Carroll, Baudelaire da Poe), la proposta da lei avanzata entusiasmò anche Giulio Einaudi. Il suo «accoppiamento giudizioso» riguardava infatti diverse poesie di Hölderlin nella versione francese offertane di Pierre-Jean Jouve. Purtroppo l'iniziativa non andò in porto, ma ne ricavai una bella serie di conversazioni sull'argomento.

La seconda comunicazione è del 7 aprile 2005:

Cara Jacqueline, ho parlato di te con Claude Esteban a Dublino, che ti saluta molto [nel 1987, Jacqueline aveva tradotto il suo *Diario immobile*, per le edizioni milanesi All'insegna del pesce d'oro, di Vanni Scheiwiller]. Ora, però, ti scrivo perché ho un dubbio che vorrei sottoporre ad Umberto. È giusto quanto segue? Si tratta di un estratto da uno strano libretto sulla poesia che spero di potervi fare vedere presto: «Si chiama *onomatopea* una parola creata a imitazione di suoni o rumori. Alcune si presentano evidenti ed esplicite, come la tromba, nel poeta latino Ennio: “At tuba terribili sonitu tarantara dixit” (“E la tuba dal suono terribile disse tarantara”)). Grazie dell’aiuto! Con un grande abbraccio,

Valerio

Arriviamo così all’ultimo messaggio, del 7 aprile 2006 (a un anno esatto dal precedente, e sempre d’aprile, come pure il primo):

Scusa se ricorro abusivamente alla tua mail, ma vorrei approfittarne per ringraziare Umberto del suo libro. Dai rituali sui sacrifici umani, fino alle rughe della befana, ho trovato materiali e riflessioni che mi hanno profondamente colpito, anche sul versante francese, con il bel saggio sulla Rivoluzione. Ma sono rimasto affascinato anche da prospettive inconsuete come quelle sul telegrafo ottico, sul genocidio dei cartaginesi-apache, sui cristiani gladiatori o sulla splendida metamorfosi di Pinocchio “legno vivente” (uno studio davvero magistrale). *Last but not least*, i bambini bolliti, anche se non in Cina... Ma questa è già politica. Un grande abbraccio augurale, e non solo per la Pasqua,

Valerio

Ho voluto inserire questi ultimi due messaggi, per suffragare quanto appena detto circa l’incidenza dei rapporti amicali e affettivi nella vita intellettuale di questa scrittrice, studiosa, traduttrice – in una parola, ‘ricercatrice’ nel senso più ampio del termine. A mio avviso, difatti, anche la vicinanza con il lavoro portato avanti da Umberto Todini fra letterature classiche e antropologia, ha svolto un ruolo cruciale nell’indirizzare e nell’affiancare le indagini di Jacqueline Risset. Ecco perché vorrei dedicare questa breve nota alla figura dell’*Amore coniugale* così come seppe cantarla nei suoi versi, qui in esergo Attilio Bertolucci.

PAOLO MAURI

«VOCE DOLCE, FERMA, OSTINATA...»

PATRICK MODIANO

C'è qualcosa di straordinario nella prosa di Patrick Modiano, lo scrittore francese Premio Nobel 2014: qualcosa che agisce in netta controtendenza rispetto ai canoni più in voga nella letteratura internazionale degli ultimi decenni, ma anche, potremmo aggiungere, rispetto agli stili di vita che ovunque dilagano. La parola chiave del nostro tempo potrebbe essere: 'connessione'. È il verbo rassicurante dei social network che in ogni istante sembrano ripetere: non sei solo, sei un punto (una maglia) di una rete infinita. Puoi consultare in ogni momento il mondo ed in ogni momento comunicare con chi vuoi. Una sintesi azzardata, e molto superficiale, lo so, ma rende l'idea. Modiano lavora, pensa e scrive in un mondo senza rete, dove la parola chiave potrebbe essere 'Dis/connessione'. I suoi personaggi sono individui solitari che faticosamente cercano di ricostruire qualcosa: un rapporto, un'identità, un frammento di esistenza. E non possono farlo in modo meccanico e tanto meno in pochi secondi, come accade agli utenti di Facebook.

C'è qualcosa di insolito nel modo in cui Modiano usa la scrittura: per dirla in breve ripudia il romanzesco e anche qui si distacca da una situazione ormai globale che vede appunto nel trionfo del romanzesco e soprattutto del revival del gotico, tutto misteri, sangue e cadaveri, l'autostrada letteraria che in molti hanno imboccato. Storie forti che procurino emozioni altrettanto forti. Ma, per seguire la metafora, un'autostrada è una via senza sorprese: ne conosciamo tutti gli ingressi e tutte le uscite. L'unico romanzo 'romanzesco' di Modiano è probabilmente *Via delle Botteghe Oscure* dove il protagonista è un uomo che ha perduto la memoria e con essa la propria identità. Diventa dunque investigatore per cercare se stesso. È un romanzo che risale agli anni Settanta e già contiene i due verbi cardine del sistema letterario di Modiano: perdere/ritrovare.

Quando gli è arrivata la notizia del Nobel, Modiano stava passeggiando nei giardini del Luxembourg e la sua reazione era stata più o meno: il Nobel? Ma se io scrivo sempre lo stesso libro...

L'autodiagnosi è esatta. Modiano scrive per sottrarre qualcuno all'oblio, e quel qualcuno spesso incrocia più o meno indirettamente l'autore: dunque i suoi libri sono altrettanti capitoli di una storia che coincide con la sua vita.

Gli elementi in gioco sono più o meno gli stessi: un indizio, la volontà di non lasciarlo cadere nel nulla, la lunga ricerca. Anche lo sfondo è sempre lo stesso: Parigi, enorme, spesso sconosciuta. Volti ignoti catturati in un caffè. Volti ritrovati in una vecchia fotografia. Se il vento mescolasse le pagine di Modiano ogni lettore potrebbe ricostruire una storia a suo piacere, usando come bussola la geografia o meglio le mappe cittadine che l'autore usa per inquadrare gli eventi.

Dora Bruder, la protagonista dell'omonimo, bellissimo romanzo del 1997, abitava a Parigi in boulevard Ornano 41. Commentando l'annuncio economico ritrovato per caso e che risale al 31 dicembre 1941, in cui i genitori di Dora, scomparsa, chiedono di avere sue notizie, Modiano annota: «Il quartiere di boulevard Ornano lo conosco da molto tempo. Quand'ero bambino, accompagnavo mia madre al mercato delle pulci di Saint-Ouen». Nei periodi successivi lo scrittore ci informa meticolosamente di tutto quello che ricorda e che gli è capitato di notare nel corso del tempo a proposito di boulevard Ornano: la fermata del Metro, un cinema, l'indirizzo e il telefono di un'amica che abitava proprio lì... Nel 1965, ammette, non sapeva nulla di Dora Bruder eppure trent'anni dopo, quando spinto dalla curiosità si mette sulle sue tracce, gli sembra che tutto il suo andare e venire negli anni per quelle strade e in quel quartiere sia stato una specie di apprendistato inconsapevole. Dora Bruder lo aspettava: era lì, aggiunge, in filigrana. Come si sa Dora Bruder resta un fantasma, ma cercarla ha un senso: è una delle tante vittime innocenti dell'antisemitismo, è la Persona Assente per eccellenza del secolo scorso e Modiano è ossessionato dall'assenza.

Modiano è arrivato persino a scrivere con *Pedigree* una sorta di autobiografia in cui molti elementi dei romanzi precedenti riaffiorano. Dopoguerra, un padre ebreo che non si cura di lui, una madre attricetta (abbandonata dal marito) che fatica a sopravvivere. Insomma persone che si perdono, letteralmente e in senso figurato. Patrick impara presto a gestire la propria vita cercando un filo rosso a cui aggrapparsi, ma non è facile e in lui si insinua il germe dell'attesa. La vita è fatta di attese e lui dichiara di essere capace di aspettare per molto tempo sotto la pioggia.

L'ultimo romanzo gioca proprio sulla perdita/smarrimento: «Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier».

Se devo cercare delle parentele per Modiano mi vengono in mente scrittori ormai classici come Claude Simon o come Beckett, anche loro devoti dell'Assenza, a cominciare dall'assenza di significati nella vita e nei gesti degli uomini. Ha scritto Jacqueline Risset («il Manifesto», 26/01/2000) «In ogni romanzo... regna una sorta di 'charme' che ricorda da lontano il "Grande Meaulnes" di Alain Fournier (anche per la trasparenza musicale

della lingua)». Ma a Modiano, credo, non dispiace che si citi anche Simenon, perché i suoi romanzi sono a modo loro inchieste, ma senza commissari e senza giudici.

Sembra che Modiano lavori perché i suoi libri si vendano ad una cerchia ristretta di lettori, quelli capaci ancora di incantarsi sentendo l'odore della pioggia.

GIORGIO PATRIZI

«ISTANTI STRAPPATI ALLA TRAMA»: GADDA SECONDO RISSET

Ha scritto Jacqueline Risset, a proposito della fortuna francese di Gadda:

La découverte de Gadda en France a été lente, comme déconcertée. Après le choc du roman extraordinaire – épique, comique et policier – qu’est *Quer Pasticciaccio brutto de via Merulana* (traduit bizarrement: *L'affreux Pastis de la rue des Merles*, suggérant un genre narratif léger – pseudo-rustique avec assonances marseillaises, connotations tout à fait étrangères à un tel livre), l’apparition de *La connaissance de la douleur*, oeuvre fragmentaire, inachevée et tragique, rendait rétrospectivement problématique la lecture du premier livre, révélant par exemple que le *Pasticciaccio* était lui aussi construit sur un terrain infiniment mobile et que Gadda n’était pas un romancier italien de plus, qui allait fournir assez souvent et assez régulièrement de bons récits bien confectionnés, mais qu’il s’agissait d’une oeuvre fondée sur la conscience du fragment, une oeuvre beaucoup plus moderne qu’on n’avait pu sans doute l’imaginer à partir de *L'affreux Pastis*. Il y eut alors un effet déconcertant, lié sans doute à une sorte de mur, de muraille de Chine encore dressée entre les pays européens: il reste une sorte de méfiance... Est-ce, à propos de Gadda, le sentiment d’inachèvement, qui s’insinue là où on ne l’attendait pas? Est-ce l’impression qu’on ne pourra déchiffrer l’oeuvre dans son contexte, qui semble échapper avec insistance?

Jacqueline Risset, nel momento del suo arrivo a Roma, aveva incontrato Gadda molto presto, ed era rimasta colpita dall’accogliimento tiepido che si riservava, da parte degli intellettuali italiani, ad un autore che, subito, gli era apparso eccezionale:

il me semble en effet aussi curieux qu’il n’y ait pas plus d’écrivains qui s’intéressent à Gadda parce qu’il me semble en effet que pour moi lire Gadda est quelque chose de l’ordre du ferment, de quelque chose qui donne envie d’écrire en fait.

La interessava molto – con l’intuito critico che sempre ne ha contraddi-stinto la ricerca – il rapporto che l’Ingegnere stabiliva con Belli:

Gadda a dit d’ailleurs de Belli – il a écrit sur Belli – qu’il y avait un mythe plébéien de la ville chez Belli et je crois qu’il y a quelque chose de cela que l’on retrouve chez lui; ça me faisait penser aussi à Dante lorsque Dante parlait à propos des langues du “marbre latin”, du latin comme marbre, la langue latine était considérée comme incorruptible alors que le vulgaire on savait qu’il se corrompait, et malgré tout Dante choisit d’écrire dans la langue vulgaire, c’est-à-dire il choisit le tuf des dialectes con-

tre le marbre de la langue latine. Et bien, chez Gadda, je crois qu'il y a une sorte de niveau, de fouille archéologique et de mélange aussi de matières non-nobles qui est cette sorte de recherche qu'on pourrait appeler le "niveau cosmogonique".

Questa scelta di prospettiva (la scelta di Belli come punto di riferimento per la lingua 'macaronica'), che sappiamo – da Contini in poi – essere fondamentale per comprendere in pieno il rapporto tra Gadda e la letteratura, appariva destinata ad essere letta nel contesto di quel rapporto singolare con la filosofia, che la Risset individuava come luogo fondamentale per un'ermeneutica del testo gaddiano:

Il testo di Gadda non si può avvicinare se non attraverso una problematica dell'impossibilità e dell'incompiutezza. Nato come un progetto «enciclopedico» (e, se si vuole, arcaico) di «rappresentazione totale», è fatto di riprese, di riutilizzazioni, di riscritture, e dovunque incontra il limite dell'abbandono, del fallimento – impossibilità di tutto dire, di «specificare la totalità», di «sbrogliare la matassa». Può quindi decifrarsi, in questo senso, come una meditazione trasportata (trasportata alla scrittura) della riflessione leibniziana, e insieme, nella sua articolazione combinatoria, come una esasperazione del sistema leibniziano e come il suo *rovescio* scritto.

Emerge una pratica continua, in Gadda, di 'autodesignazione' nella scrittura.

Il «naturalismo» particolare che vi è in opera nasce da questa esigenza di una lettura completa delle correlazioni all'interno della totalità rappresentata. Ma questo naturalismo si supera da sé medesimo, o piuttosto fallisce, reiteratamente. La volontà di rappresentazione si scontra con un'impossibilità costitutiva, non accidentale, non meramente subita, incontrata. Impossibilità legata certo, come nel testo storico di Leibniz (*Gli Annali Brunsvicensis*), alla differenziazione progressiva, inevitabile, del dettaglio infinito, all'effondersi proliferante di «tutto il dettaglio del mondo». Ma si tratta anche, nel testo di Gadda, nel momento stesso in cui si ostina la vecchia impresa, di una dissoluzione attiva di nozioni chiave, dissoluzione che comporta la sparizione della «totalità» centrata: le nozioni di «sostanza» e di «io» unitario scoppiano, sotto la pressione esplicita dell'opera delle scienze contemporanee e della psicanalisi freudiana... Le modalità degli oggetti esauriscono la loro sostanza, le relazioni spaziali, temporali, li costituiscono, e perciò la figura che regna sull'opera di Gadda è non già la metafora ma la metonimia. Le pareti della monade sono divenute porose, i sostantivi si svuotano a favore dei termini di qualificazione, che indicano la situazione dell'oggetto nell'universo. Si ha, insomma, una monadologia senza monadi, ed è proprio questa, forse, l'operazione della scrittura.

La critica della società borghese, riconosciuta nei testi gaddiani, appare, in modo indiretto:

è assunta a carico della rivelazione (al di là della organizzazione duratura apparente) della sua «transitorietà» reale. Quello che è costantemente designato e toccato dal testo di Gadda è il «livello cosmogonico», che Sollers descrive a proposito di

Sade («*quello che richiama, in maniera ciclica, il caos da cui ogni ordine è derivato, l'anarchia che precede fatalmente ogni legge, la profanazione di ogni sistema che mette radici nel disordine iniziale, l'irresponsabilità stessa del gioco del mondo*»). La disarmonia sta nel cuore dell'ordine, la simmetria è rotta a favore del disordine, più antico, più «iniziale», e perciò il *disordine* «letterario» ha un leggerissimo vantaggio sull'ordine filosofico, il quale si delinea a partire da quello, come una regione particolare retta dall'ordine delle cause e incessantemente esposta all'invasione da parte del «riso» o della «scossa» del suo guscio – del suo sistema.

D'altronde Gadda studioso di Leibniz (a cui, lo ricordiamo, l'Ingegnere doveva dedicare la tesi per la seconda laurea, quella in filosofia), testimonia il precetto leibniziano che ricorda come non si diano che «definizioni provvisorie» e dunque come la conoscenza del mondo sia improntata a questa precarietà in equilibrio instabile.

In realtà, scrive Gadda, «*c'è un germe euristico nella rappresentazione*», è «l'approssimarsi indefinito del luogo di fallimento»:

L'impossibilità resa attiva e contaminante. Proiettando insieme il decentramento analitico nella causalità filosofica, e l'asintote filosofica nel deciframento analitico, ciò che una tale scrittura (falsamente rappresentativa) ricerca è il punto che impedisce la chiusura, è l'incrociarsi indefinito dei piani che rinvia sempre *avanti*, verso il punto indicibile da cui essa sorge nel disordine.

En réalité, ce que fait Gadda dans ce livre, mais je pense dans toute son oeuvre, c'est une sorte de double mise en question de la philosophie par la littérature et de la littérature par la philosophie. Moi, je pense que c'est vraiment un geste très très fortement du XX^e siècle, par exemple c'était Proust qui revendiquait à la littérature une place première, disons par rapport à la philosophie, lorsqu'il disait par exemple que la philosophie était "de bonne volonté" et que la philosophie était "tiède" alors que la littérature, ayant à voir avec la violence qu'est l'émotion, a quelque chose qui réveille la pensée, et donc la philosophie a besoin de ce réveil.

Indagando l'universo gaddiano, Jacqueline Risset ferma la propria attenzione su un genere di scrittura che, a differenza di altri, non è stato molto indagato: quello della produzione poetica dell'Ingegnere, un *corpus* di testi che, in realtà, può offrire importanti chiavi di lettura per l'intero sistema letterario gaddiano. L'approccio alla scrittura creativa di un giovane apprendista qual era Gadda negli anni Venti, con la formazione ingegneristica e la tensione all'universo dei racconti strutturata sulla testimonianza di un'umanità complessa non poteva, per motivi diversi, non muovere da un approccio lirico all'espressione. La cultura crociana, il privilegio dell'espressività del soggetto al centro di una dicibilità – *cantabilità* – del mondo, la selezione – *d'en haute*, come direbbe Contini, da Balzac – del lessico a sancire la distanza dal regime discorsivo quotidiano, sono i tratti caratteri-

stici di una pratica letteraria come pratica aristocratica, elitaria, che gestisce uno strumento espressivo costituzionalmente estraneo ai processi della comunicazione quotidiana. Ma la lettura che ne propone la Risset, al di là di queste prevedibili prese di distanza della tradizione critica, fa emergere un interessante atteggiamento 'sperimentale' da parte di Gadda, nei confronti della scrittura di genere.

Così scrive Jacqueline Risset:

Je crois qu'en réalité en lisant la poésie de Gadda, on découvre un Gadda poète, en ce sens qu'il a connu un certain nombre d'expériences poétiques très fortes, et qu'il aurait pu très facilement développer dans des poèmes. Or on peut soutenir que cette possibilité s'est développée en réalité, car ces noyaux d'expériences énigmatiques se trouvent pris déjà en formules (comme la poésie, comme les poèmes, qui fournissent des lieux d'interrogation de la mémoire, et des points de réflexion sur lesquels on peut ne pas cesser de revenir). Que décrit Gadda dans ses poèmes, et même dans son tout premier sonnet? des instants arrachés à la trame, des moments où le tissu qu'il appelle «tessuto di cause e di concause» tout d'un coup se relâche. Une sorte de trêve à lieu, pendant laquelle le sujet se trouve délié de son identité. Il y a un instant qui découvre une sorte de liberté, de bonheur incompréhensible, et ceci est lié en général, chez Gadda, au paysage. C'est le paysage qui parle en quelque sorte, qui interroge et qui demande à être interrogé. Le plus souvent c'est un paysage de soir, en général c'est un paysage avec des nuages, avec des nuages mouvants. Il y a presque toujours suspension du temps – et c'est vraiment là le noyau, je crois. Donc quelque chose de fixe, mais qui est en même temps une métamorphose. Double aspect contradictoire: à chaque fois le mouvement, et aussi le silence, la fixité. Eh bien, je crois que plus tard ces instants de dilatation silencieuse, de suspension à la fois de la cause externe et de la causalité interne habitent tous ses textes et les font éclater. Et je proposerais même une sorte d'hypothèse: considérer que c'est en partie le recours à cette expérience fondamentale qui produit dans l'œuvre le fragmentaire si caractéristique de Gadda.

Une fois rentré chez lui, la guerre finie, il écrit durant le printemps de 1918 une série de poèmes auxquels il donne les dates de juillet 1917. Ces poèmes sont de fait une tentative d'exorcisme de la perte du journal. Mais, entre temps, Gadda a connu une autre perte plus radicale, celle de son frère aîné Enrico, mort le 23 avril 1918. Ce qui est décrit dans les poèmes de 1918, datés juillet 1917, est précisément ceci: la tentative d'exorcisme d'une double perte, celle du journal, celle d'Enrico. Un double plan est clairement visible, comme dans les tout premiers poèmes qui évoquaient les nuages, le soir etc., mais à présent une déchirure s'est produite: il y a d'un côté les vivants, et de l'autre les morts. Et la poésie qui dans les premiers poèmes était une poésie nourrie de la tradition italienne la plus noble, celle-là même dont il se moque avec des phrases assassines, utilisée comme exercice, acquiert dans les poèmes écrits en 1918, une simplicité inconnue chez lui jusqu'alors, cependant que se révèle une nouvelle proximité: on ne peut plus penser, désormais, à Carducci

ou à Pascoli. C'est un autre qui s'est rendu présent, un autre très grand qu'il n'a jamais cessé d'aimer et qu'on retrouve alors dans le rythme même de la suspension douloureuse, c'est Leopardi. Ainsi dans le poème intitulé «Sur le San Michele», et signé «Gaddus», du 4 Juillet 1917 (date donc réinventée), qui commence comme un journal intime – et c'est ce qui est étonnant dans le tissu poétique de l'époque, cette simplicité de journal qui ensuite se double d'une autre simplicité, celle de Leopardi. Un autre poème encore, de la même période, beaucoup plus long, commence par la vision des nuages surgissant des montagnes et des forêts, et par celle du soldat qui pense et qui regarde au loin, qui mange et pense à sa famille, et regarde la guerre:

Lorsque les nuages surgissent,
Comme des rêves, des monts
Et des forêts,
Le soldat s'arrête:
Il regarde au loin et pense;
Il enlève son pain de sa veste.

Bien plus tard, les premières phrases de la *Méditation milanaise* reprennent et développent le poème différemment, on voudrait dire plus philosophiquement, mais aussi plus poétiquement:

Quand les nuages surgissent, comme des rêves, des monts et des forêts couronnés de foudres, les monts attendent les bataillons d'assaut, le soldat s'arrête, regarde au loin et pense "quels seront mes actes?" mais ils sont déjà. De même nous nous demandons "par où commencerais-je?", mais nous avons déjà commencé.

Scrivendo, su «Le Monde» dello spettacolo che Ronconi dedicò, nel 1996, al *Pasticciaccio*, con una complessa e affascinante messa in scena che risolveva in termini visivi e prossemici le stratificazioni e il policentrismo del linguaggio gaddiano. Due osservazioni importanti, che ancora una volta testimoniano da un lato l'acume critico della studiosa, dall'altro il rapporto, per così dire, la sintonia che stabilisce costantemente con i testi gaddiani, come di altri testi riferibili al versante del plurilinguismo. La distribuzione, nella scrittura scenica ronconiana, delle parti affidate ad una voce narrante – «narratore interno» o voci protagoniste dell'«erlebte rede» – e di quelle espresse dai discorsi «diretti», insomma i luoghi diegetici e mimetici, su un unico asse performativo (tutto è detto dalla voce del medesimo personaggio), allude ad una dimensione nascosta ma «fondante» del testo. I personaggi sono tutte emanazioni dell'autore: appartengono, e prendono senso, dall'essere fantasmi suscitati dall'interiorità più profonda e dilaniata dello scrittore. Ma d'altra parte, il procedimento del personaggio che si racconta, parlando di sé ad un attento interlocutore, deriva dall'esperienza archetipica della nostra letteratura, anzi specificamente a quella linea che porta dall'esperienza pluristilistica della *Commedia* di Dante al plurilinguismo novecentesco.

Il rapporto tra Jacqueline Risset e Carlo Emilio Gadda è stato – è nato come – un rapporto simpatetico: e che la Risset, in un momento in cui non era ancora indagato fino in fondo il rapporto tra la scrittura letteraria di Gadda e la riflessione filosofica che portava un contributo fondamentale alla comprensione del progetto gnoseologico da cogliere alla base del lavoro dell'Ingegnere, abbia compreso la necessità di questa prospettiva è l'ulteriore testimonianza di una grande intelligenza e consapevolezza critica.

JEAN-MICHEL REY

QUEL SORRISO DISCRETO TRA NIETZSCHE E VALÉRY

Spesso nei convegni o nelle occasioni dello stesso genere, nei discorsi di Jacqueline si installava la digressione come un fatto naturale. Nulla in apparenza dava l'impressione di una decisione; secondo me, si trattava piuttosto d'una sorta di corpo a corpo contro il tempo che la spingeva in quella direzione. Ogni volta occorreva inventare legami, fabbricare all'istante argomenti per obbedire a ciò che si presentava come una stretta necessità. Ribelle all'interruzione, Jacqueline sembrava prendere un piacere scaltro nel far intendere che aveva ancora molto da dire e occorreva ritornare su quanto stava per esporre. Sono convinto che c'era in lei, radicato da lungo tempo, un vero gusto per la digressione sotto tutti gli aspetti. E questo potrebbe significare che aveva in sé un sapere cruciale: proviamo, ci adoperiamo a far nascere un qualcosa di fragile che rischia di non essere inteso, che rischia di perdersi, oppure di essere sepolto, dimenticato, svalutato. Di conseguenza, ad ogni intervento, le premeva rendere sensibile il fatto che parlava nell'urgenza, come sull'orlo di un precipizio e che, in circostanze tali, talora era plausibile allontanarsi dal discorso principale, far finta di non ricordare più ciò che era questione fondamentale appena prima. Insomma, per scongiurare un pericolo imminente e per premunirsi contro quanto evidentemente minaccia ogni parlare. Inoltre per far conoscere che i confini tra i campi possono essere trasgrediti, che esistono solo per delle ragioni che non ci riguardano.

È forse perché era combattuta tra francese e italiano, tra due luoghi diversi, tra poetica e politica, tra XIII secolo e contemporaneità, era forse tutto questo insieme di ragioni a dare ogni volta alla sua parola qualcosa in più al senso, che attirava l'attenzione in modo del tutto particolare. Ciò che si negoziava non era altro che l'impossibilità di concludere oppure, per dirlo altrimenti, l'obbligo di restare nell'irrisolto e il sentimento di non dover decidere. In tal modo comunicava l'aspetto interminabile di un discorso conseguente e i numerosi sviluppi, che non può mancare di prodursi quando evidenzia ciò che è e che si dà il tempo necessario alle deviazioni che si impongono. Secondo me è questa la ragion d'essere del sorriso discreto che spesso affiorava sul suo volto quando doveva, malgrado tutto, interrompere l'esposizione.

Ritrovo digressioni simili in tutti i suoi libri: uno spazio dove il lavoro della citazione, la parodia e l'invenzione costituivano un gioco in cui tutto sembrava permesso – era lei che fissava le regole e le cambiava spiegandole oppure lasciandole indovinare.

Nello stesso ordine di cose, condivido il suo affetto di lunga data per *Ecce Homo* di Nietzsche, un testo senz'altro non estraneo al suo modo di scrivere, a quella maniera insistente di confrontarsi col tempo distruttore. E vale pure per Valéry il quale, lui neanche, riusciva a concludere nei suoi *Cahiers* che Jacqueline prediligeva, e sembrava perdersi nelle digressioni senza paura di oltrepassare allegramente frontiere diverse.

Erano questi alcuni degli oggetti delle nostre discussioni, il luogo maggiore della nostra intesa e della nostra amicizia.

(Traduzione di Danielle Lévy)

ESTHER TELLERMANN

SUL CIGLIO DEL SOGNO

Tornare a *Sept passages de la vie d'une femme*, passaggi, trasporti da un paese all'altro, da una lingua all'altra, da una poesia all'altra, da un amore nell'amore. Poesie che traversano il sensibile e il suo spessore, nello squilibrio e nel vuoto dell'istante, quando dalle immagini emergono un giardino, l'infanzia, «quando l'infanzia era il mondo», quando il muoversi degli alberi sposava la solitudine.

La vita di una donna si prova lì, nel centro del corpo, spazi da attraversare domani per raggiungere questo Altro che già scompare, poiché occorrerà cercarlo, perderlo ancora.

Ma occorrerà fare fronte, accogliere l'abbandono e non temere «le poïd de la terre», i cominciamanti, le frasi, «le ciel pâle à côté le nuage», allora una lingua canta, dà consistenza.

La poesia permette anche di vivere «en femme», nella passività di chi ama dove talvolta lei crede di riconoscersi? Oppure consente di lasciare aperta la fessura che l'impegno induce nel linguaggio? Perché nella bellezza della scena, del paesaggio e del frammento che la poesia racchiude, affiorano l'amaro, il gusto di ciò che scompare troppo presto, quel secondo dove il movimento affievolisce come la luce.

Jacqueline Risset insegna il torpore necessario alla scrittura poetica, quanto occorre di violenza, quanto di dolcezza per sentire il bordo, il margine dove la poesia inizia a nascere, col muoversi della mano e del cuore che mette insieme memoria e zona rimasta bianca.

Si tratta di un passaggio? Un salto nel vuoto che l'inchiostro circoscrive? Così la poesia si tesse di uno sguardo come lieve bruciore, come desiderio che arretra appena giunto, perché non gli si crede affatto... E ci si forza all'assenza di risposta, alla macchia cieca che autorizza la forma, al dubbio che autorizza il pensiero, a un fluttuare dal quale sorgono i contorni.

Nel 1982 Jacqueline Risset, avuti i riconoscimenti alla sua opera critica, annunciando, in *Dante écrivain ou l'Intelletto d'amore*, di tradurre in francese l'*Inferno*, porta la poesia a tanta altezza.

«Les rêves traversent les verbes», afferma, sì, il sogno attraversa il suo poema, intreccia frammenti di luoghi e di forme, di sensazioni appena accennate, come ferite...

Nel 1988 mentre pubblica la traduzione di *Inferno* e *Purgatorio* di Dante, esce *L'Amour de loin* che ha anche per oggetto il canto dei Troubadours.

Stessa assenza dell'essere desiderato che l'immaginario fa presenza, presenza di parole che dicono il corpo, lo fanno lettere. Allora i versi mormorano una nenia lucida e serena che accompagna il cammino, e se ne indovina il viaggio, il mare, gli approdi, la solitudine. *Et l'on suit une femme* di città in città, di colore in colore e che racchiudono il desiderio di scomparire alla ricerca del TU dal quale hanno origine le formule.

L'attesa dell'essere amato, la sua assenza sono supporto necessario all'esercizio della voce poetica? Di una passione che trasmuta la visione, esalta (EXHAUSSE) l'odore, e la luce l'attenua? Fatto di una donna «docilité extrême / prête à tout // à toute blessure extrême»? La scrittura poetica che esige il vuoto, possiede nel seno del suo irradiarsi, l'ombra.

La traduzione di Dante chiedeva la postura che ricerca nella lingua ciò che la sfalda, una verità altra dagli spettacoli del mondo: il diradar delle nuvole, l'impalpabilità del vento e del silenzio, là dove Amore fa morte e vita.

Una donna attende il poema, il cavaliere, la luce che irradia la presenza e l'aria dove immagini e corpi restano sospesi.

Scrivere come l'aprirsi di un «grand ciel», un tessuto o un canto. Scrivere sulle terrazze, sul ciglio del sogno, in attesa del «toi» e della primavera. Tra percezione e sbocciare di ciò che è sepolto, «*Lamour de loin*» è luce della pagina, stanza vuota dove il sole entra. Poiché «nom écrit et pensé» può abitare i profumi, il visibile e ciò che si accende al di là, il sogno.

Jacqueline Risset declina l'assenza che abbraccia, fa poema del vuoto dove s'imprime l'Altro. L'Altro «axe de cristal», «âme», «corps-cœur», incandescenza o divenire «velours et poussière» nel luogo bruciante delle metamorfosi, dell'allegrezza del canto.

Una donna scrive e il sole, il calore sono epipfania dell'abbraccio. Scrive per dire quelle regioni dove si accende l'infanzia che scava il verso, gli dà la sua «fragilité cristalline»

Dès lors:
 // Qui est toi qui est moi /
 dans cette flamme? //
 – le seul mot *toi* / brûle à cette flamme
 / et reste –
 // feu frénétique //
 vent nonchalant qui traverse le corps

Una donna si consegna, poeta, in questi pezzi di presente, versi che non spiegano lo slancio del corpo-cuore, quand'anche folle – poiché di tale, di questa incandescenza – lei fa opera, ovvero «sang et voix».

(Traduzione di Umberto Todini)

LETTURE

ANDREA CORTELLESSA

L'INVENZIONE E IL SUO DOPPIO

Il mio incontro con Jacqueline Risset è stato nel nome dell'autore del quale parla in questo volume Giorgio Patrizi, e cioè Carlo Emilio Gadda. Dopo la discussione della mia tesi di laurea – dedicata appunto a Gadda e alla Grande Guerra, ahimè quasi un quarto di secolo fa – ho passato diversi anni a censire e schedare, e meta-criticamente discutere, la massa già allora imponente della bibliografia critica a lui dedicata. In apparenza una di quelle *corvées* accademiche cui si deve avere la pazienza di assolvere limitandosi a dar prova d'abnegazione; quel lavoro credo abbia contribuito non poco, invece, ad aprirmi la testa: facendomi appassionare ai tanti modi in cui scoprivo che si poteva leggere un autore (nonché provvedendo a fustigare, in relativo, le mie pretese d'originalità). Quello che mi appassionò, in particolare, fu un approccio minoritario (lo era allora e, piuttosto sorprendentemente, lo resta tuttora) come quello che – di quest'autore che pure, era noto, allo studio della filosofia di Kant, Leibniz e Spinoza tante energie aveva dedicato – cercava di approfondire il pensiero, sotto la 'pelle' stilistica pregiatissima (ma che per la più parte dei lettori d'oggi, in tempi di velocizzazione forsennata, è ormai purtroppo meno un'attrazione che un ostacolo). Dico sorprendentemente, se si pensa che la spina dorsale della nostra tradizione, da Dante a Leopardi, è rappresentata appunto da autori-pensatori.

Per quanto riguarda Gadda erano due, allora, i punti di riferimento: quello 'ufficiale' era il Gian Carlo Roscioni della *Disarmonia prestabilita*, prima monografia critica uscita nel 1969 (Roscioni, già editor einaudiano dei libri di Gadda, era allora l'unico che potesse tener conto delle fondamentali carte filosofiche, allora inedite, dell'Ingegnere; la *Meditazione milanese* uscirà, per le sue cure, solo dopo la morte di Gadda, nel '74), mentre un punto di vista più spericolatamente speculativo era appunto quello di Jacqueline Risset che su Gadda, all'uscita del libro di Roscioni, pubblicò sulla prestigiosa rivista «Critique» un saggio, *Carlo Emilio Gadda o la filosofia alla rovescia*, e due anni dopo lo raccolse nel suo libro *L'invenzione e il modello*. Un saggio che lessi sull'antologia, curata proprio da Patrizi nel '75, che alla *Critica e Gadda* era dedicata (entrambi, Roscioni e Risset – annoto di sfuggita, come pure un terzo assai curioso personaggio quale Giulio Ungarelli,

oggi decano della 'gaddistica' –, colonne prima della Facoltà di Magistero della Sapienza e dunque, poi, di Roma Tre). A proposito di quel saggio, Patrizi parlava di una «radicalizzazione» di certi spunti di Roscioni, sino a ricostruire «una struttura bipolare filosofia-letteratura», un «sistema-non sistema» che, per questa ambivalenza, ben tollerava d'essere rapportato a quelli di altri pensatori-autori ben più canonici (e per Risset fondamentali) quali Bataille o Beckett.

Laddove invece ancor oggi il pensiero di Gadda, appunto per la sua irriducibile non-sistematicità, risulta o negletto (dai filosofi *ex professo*) o svalutato (da studiosi di letteratura che si vogliono, al riguardo, «più realisti del re»). Del resto un simile interdetto affligge, da sempre, anche gli studi su Leopardi. Mentre, a leggere certi incisi della *Meditazione milanese* del 1928 – per esempio «procedere, conoscere, è *inserire alcunché nel reale*, è, quindi, *deformare* il reale» – ci si dovrebbe rendere conto che siamo di fronte all'equivalente più impressionante, nel pensiero letterario del Novecento non solo italiano, del principio di indeterminazione formulato giusto l'anno prima – ma divulgato solo nel 1930 – da Werner Heisenberg.

È proprio a partire dall'«impossibilità» del «sistema» di pensiero, e dalla conseguente «incompiutezza» del testo letterario, che Risset si insinua nella *mens* gaddiana; è a partire da questa «disarmonia» interna, da questo *inherent vice* (per citare il titolo del romanzo di Thomas Pynchon, e quello del film che ne ha da poco tratto Paul T. Anderson, entrambi malamente tradotti come *Vizio di forma*), che in Gadda – scrive Risset – «il disordine è luogo di nascita dell'ordine, caos e cosmo sono contemporanei e comunicanti»: «in Gadda, questo rapporto – letteratura/impossibilità» si fa «scoperta di un "tallone d'Achille" dell'universo, scoperta della segreta disorganizzazione del cosmo ordinato» (così che Gadda anticipa pure la visione 'entropica', la «termodinamica cupezza» che si autoattribuiva, da capostipite del postmodernismo letterario, proprio Pynchon).

Ma quello che più m'interessa, in questa sede, è la conclusione cui perviene Risset: se «la letteratura, quale è praticata da Gadda, rappresenta l'istanza analitica nel campo della filosofia», questa iper-analisi viene condotta in un modo «che fa scoppiare insieme l'uno e l'altro», l'ordine filosofico e quello letterario, «l'uno per opera dell'altro». Così che la scrittura continua a inseguire «il punto che impedisce la chiusura», «l'incrociarsi indefinito dei piani che rinvia sempre *avanti*, verso il punto indicibile da cui essa sorge nel disordine» (viene da pensare a come qualche anno prima, nel '67, leggeva Beckett l'Aldo Tagliaferri dell'*Iperdeterminazione letteraria*; e mi piace ricordare come un ulteriore appuntamento segreto ce lo demmo, con Jacqueline, riguardo a un altro autore-pensatore, davvero un maestro

in ombra del Novecento italiano come Emilio Villa; segreto e anzi, a quei tempi, davvero conventicolare: ricordo come alla presentazione romana del numero su Villa del «verri», curato da Tagliaferri, alla quale intervenimmo per avervi entrambi collaborato – eravamo nell’ipogeo della perenta libreria del «manifesto» e fu quella, forse, la volta che ci conoscemmo di persona –, contammo, nel ’98, ben quattro spettatori...).

Ecco, io penso che questo *giungere al punto – il punto che impedisce la chiusura* – abbia rappresentato, per Jacqueline Risset, mi si perdoni il bisticcio, un *punto di non ritorno*. (*Punto*, annoto di passaggio, è espressione, e concetto, che ritroviamo decisivi tanto in Dante che in Leopardi.) Nasce qui, voglio dire, quella *passione dell’istante* che abiterà la sua scrittura creativa sino all’ultimo *Les instants les éclairs*. La passione di lettrice di Risset s’illumina, lampeggia, s’incendia proprio in quei *punti* nei quali l’istanza analitica della letteratura s’impadronisce del pensiero e lo fa «scoppiare» (per usare la sua espressione a proposito di Gadda). Nella monografia dedicata nel 1991 al metodo critico di Giovanni Macchia, *La letteratura e il suo doppio*, che è l’unico libro che Jacqueline abbia esplicitamente dedicato a un critico e alla scrittura critica, si valorizza quello che lei definisce «l’istante genetico», «quell’istante che rovescia proporzioni e luoghi comuni, che turba attese e figure, quell’istante in cui si confondono critica e creazione, e che definisce, meglio di ogni altro elemento forse, quella imprevedibilità della letteratura che la scienza contemporanea prende oggi, inaspettatamente, a modello». Qui alludendo proprio al principio di indeterminazione, ma anche al teorema dell’incompletezza di Gödel, nonché al «posto dato alla letteratura dalle ricerche scientifiche ed epistemologiche degli ultimi anni, intorno al pensiero detto della “complessità” (Maturana, Varela, Serres, ecc.)», che secondo Risset «si ricollega in modo sorprendente a quanto Proust già aveva stabilito, quando ad esempio rovesciava la gerarchia filosofia-letteratura. Nella ricerca della verità, sosteneva Proust, la filosofia è limitata dalla sua natura “pacifica” e “di buona volontà”, mentre la letteratura, che include la violenza – in specie la forzatura inaspettata della sensibilità da parte dell’istante, va oltre...» (pp. 120-121).

Sono gli anni, questi a cavallo del ’90, di quella che è stata chiamata la «svolta testuale» da parte della filosofia: la quale così tenta di conseguire a sua volta la *violenza dell’istante* propria della letteratura, la sua capacità «esplosiva». In questo menzionare da parte di Jacqueline la *violenza* della letteratura, il suo pungere la mente nella forma dell’*istante* – il *punto*, cioè la *punta* che coincide col vertice incisivo dello strumento di scrittura, come nel Kafka della *Colonia penale*... – mi pare ci sia una non così vaga memoria della *crudeltà* artaudiana. Un autore-virus, Artaud, che entra tardi

nel pantheon esplicito, diciamo essoterico, di Jacqueline (col saggio sulla *Scoperta del pensiero nascente*, contenuto nel *Silenzio delle sirene*), ma che va considerato implicito sin quasi dalle origini del suo percorso: se è vero che il titolo del libro del '91 détourna evidentemente *Le théâtre et son double*, e che un saggio con questo titolo – *La letteratura e il suo doppio (sul metodo critico di Giovanni Macchia)* – Jacqueline lo pubblica addirittura nel '72, per poi entrare nell'*Invenzione e il modello*: dove si legge che sotto la superficie dei testi si trova «un altro piano più nascosto di decifrazione (decifrazione di *non-testi*, di *non-opere*) che costituisce il rovescio e come lo stato nascente, germinativo del primo: un suo double che, come il double nel teatro di Artaud, svolge una funzione interrogativa e illimitante insieme» (p. 173). La letteratura, ancora una volta come nel caso di Gadda, conosce davvero se stessa solo nel momento in cui scopre la propria *impossibilità* di conseguire per intero, di esporre a giorno, il *double* che segretamente la abita – *illimitandola*. Jacqueline cita una pagina di Bataille su Baudelaire (contenuta nel suo *La letteratura e il male*), sul suo sogno «non dell'impossibile statua, ma della statua dell'impossibile», per concludere con quello che è un *proprio* manifesto critico, ancorché esposto attraverso la mediazione del maestro: «è la statua dell'impossibile, quella che vigila, in lontananza, nelle pagine critiche di Macchia. È lei che rappresenta il «Commendatore» della letteratura, un Commendatore alla rovescia, che non incarna più i valori dell'ordine stabilito e offeso, ma addita invece, in un futuro mai completamente raggiungibile, i valori (diversi) del disordine, del negativo, della sovversione» (p. 179).

È in virtù di questo principio di *sovversione* che la relazione fra il pensiero e l'espressione, fra i contenuti ideali (e psichici) e la loro formalizzazione, non potrà mai essere – per gli autori di Jacqueline, e per lei che li legge e li prosegue – «pacifica» e «di buona volontà». Se è una dialettica, è una dialettica discontinua, febbrile, che non trova possibile sintesi; è un conflitto che resta sempre aperto. «L'interrogazione sulla poesia è l'unica sostanza della poesia»: è una citazione da Michel Deguy che Jacqueline riporta, nel 2006, nel suo breviario *Il silenzio delle sirene*. Un'interrogazione che non trova mai, per fortuna, risposta compiuta.

È molto sintomatico, quasi la formulazione di un oroscopo, che, quella che – stando al prezioso lavoro bibliografico di Francesco Laurenti contenuto nel volume *I pensieri dell'istante*, pubblicato dagli amici di Jacqueline nel 2012 – risulta essere la sua primissima pubblicazione, sia la traduzione di un testo di Vico, la famosa lettera a Gherardo degli Angioli *Sopra l'indole della vera Poesia*, che conclude la sezione su Dante del numero 23 di «Tel Quel», uscito nel settembre del 1965 in occasione del centenario dantesco. Giusto mezzo secolo fa. In esergo, a quel fascicolo, figura una citazione dal XXX del

Paradiso, nella quale i luciferini redattori della rivista erano riusciti a trovare la loro prefigurazione (si sa che, a voler leggere Dante come Nostradamus, tutti noi per un verso o per l'altro vi ci possiamo trovare profetizzati): «Ma io era / già per me stesso *tal qual* ei voleva». L'apertura è affidata a un testo di Schelling, del 1803, su *Dante in prospettiva filosofica*; ci sono poi un lungo e ambizioso saggio di Philippe Sollers, *Dante et la traversée de l'écriture*; la traduzione di una *lectura* dell'VIII dell'*Inferno* da parte di Edoardo Sanguineti (pubblicata l'anno precedente, in lingua originale, dal «verri»); un saggio del dantista statunitense Bernard Stambler sui sogni del *Purgatorio*; e infine appunto, nella traduzione di Jacqueline, la lettera di Vico.

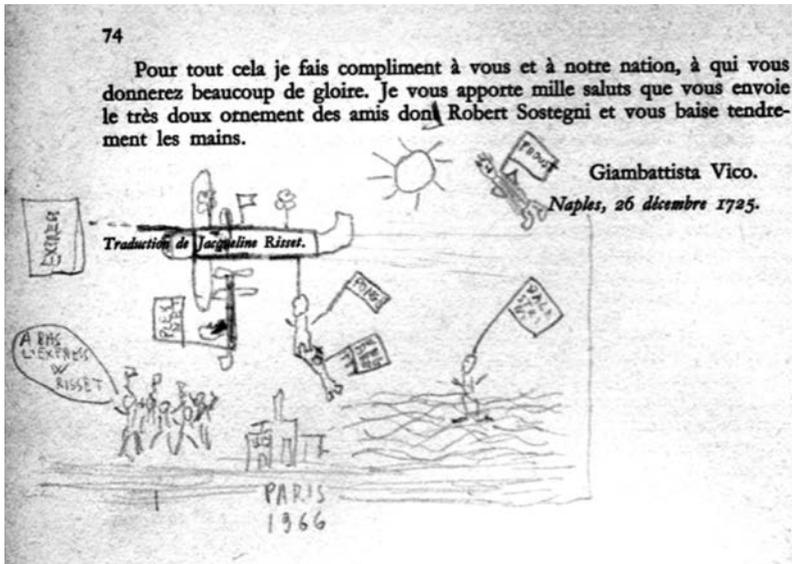
Una lettera che il giorno di Natale del 1725 il filosofo indirizza – insieme ad alcuni suoi sonetti – a un giovane discepolo infiammato dalla poesia, l'Angioli appunto, su un autore del tutto fuori moda quale era allora, appunto, Dante – «divino Poeta», invece, che «alle fantasie delicate di oggidì sembra incolto e ruvido anzi, che no; ed agli orecchi ammorbiditi da musiche effeminate suona (...) dispiacente armonia». Lamenta, Vico, che la poesia è «troppo irrigidita dalla severità dei criteri» di una filosofia analitica, che «professa ammortire tutte le facoltà dell'animo» e in particolare l'immaginazione, condannata come «madre di tutti gli errori umani». All'Angioli, che stima esser «nato a pensar poetico», Vico spiega poi che cosa «fece gran poeta Dante», tratteggiando la barbarie in cui egli nacque e visse. Infine si rivolge direttamente al giovane corrispondente (i cui «sentimenti» sono «veri poetici, perché sono spiegati per sensi, non intesi per riflessione»):

E finalmente, perché i vostri componimenti sono propri de' subietti di cui parlate, perché non li andate a ritrovare nell'idee de' filosofi, per cui i subietti tali dovrebbero essere, onde le false lodi sono veri rimproveri di ciò che loro manca, ma gl'incontrate nell'idee de' Poeti, con in quelle de' Pittori, le quali sono le stesse, e non differiscono tra loro che per le parole e i colori: e si elleno sono idee delle quali essi subietti partecipano qualche cosa; onde con merito li compite, contornandoli sopra esse idee: appunto come i divini pittori compiscono sopra certi loro modelli ideali gli uomini o le donne che essi in tele ritraggono; talché i ritratti in una miglior aria rappresentino gli originali, che tu puoi dire che è quello o quella.

C'è qui davvero, se non tutto, molto del percorso a venire di Jacqueline Risset: già da allora, con tutta evidenza, *nata a pensar poetico*. Quello fra Vico e Dante, si sa, è un rapporto controverso. Quanto si può dire qui, senza volersi addentrare in una questione non semplice, è che le due figure compongono un chiasmo (come mostrò tanti anni fa un bel saggio di Glauco Cambon): laddove Dante aveva abbandonato la filosofia per la poesia, Vico lascia la poesia per la filosofia. «Due modi diversi di rappresentazione per cui», ha scritto di recente Massimo Verdicchio, «sia in Dante sia in Vico c'è

di mezzo l'errore. L'abbandono della poesia o della filosofia implica sempre la risoluzione di un errore».

Ma abbiamo visto come sia proprio l'*errore*, la coincidenza mancata o meglio *incompiuta*, a interessare davvero Jacqueline Risset. Non è l'alleanza «pacifica» e di «buona volontà», fra poesia e pensiero, a spingere avanti l'una e l'altro, l'uno verso l'altra. Bensì il loro conflitto, l'essere abitati l'uno dal fantasma dell'altra. In calce alle pagine della copia del fascicolo conservato da Jacqueline, e che ho potuto vedere grazie alla cortesia di Umberto Todini, figura uno strano disegno a matita, in data «Paris 1966», che parte dalla firma a stampa della traduttrice (non è detto che la mano sia quella di Jacqueline; potrebbe essere quella di un altro redattore della rivista, forse proprio Sollers, che così intese festeggiare il suo esordio) e le disegna attorno una specie di carne figurata, di poesia visiva, nella quale il nome «Jacqueline Risset» è contorniato dalla sagoma di un aeroplano che sorvola dei flutti marini costeggiando le nubi.



Fluttuanti tra le onde, o occhieggianti tra i nubi, si nascondono i nomi di quelli che evidentemente erano già allora – per restare tali, quasi tutti, anche in seguito – i *phares* della giovane scrittrice e saggista: Marcel Proust, Giuseppe Ungaretti, Francis Ponge, Marcelin Pleynet e Nanni Balestrini. Ma dall'aereo-Risset, minacciosa, spunta la canna di una mitragliatrice che fa fuoco, all'orizzonte, contro un avversario denominato EXPRESS (con ogni probabilità il settimanale che, nato in opposizione alla guerra d'Algeria,

stava virando allora su posizioni piuttosto reazionarie; e si sarà macchiato magari, in quei giorni, di qualche pubblicazione tale da destare lo sdegno redazionale...). Riunita a riva, una piccola folla plaudente, in coro, festeggia l'incursione: *A BAS L'EXPRESS W RISSET*.

Alla forza del pensiero, e alla violenza della letteratura, si aggiunge così il terzo vertice del triangolo di forze che chiunque l'abbia conosciuta testimonia corrispondere all'identikit di Jacqueline Risset: la passione della politica. L'aereo della poesia sorvola i flutti d'una cronaca che oggi c'indigna e che in futuro, magari, avrà meritato d'essere del tutto dimenticata. Ma che ha avuto il merito, se non altro, di metterci le ali. Oggi quelle di Jacqueline Risset, c'è da scommettere, stanno volando molto in alto.

RINO CORTIANA

«L'ISTANTE PRESO ALLA GOLA»

Si trova nella poesia di Jacqueline Risset un forte movimento che tende a risalire all'indietro, alle volte alle origini, di alcuni nuclei semantici ed espressivi. Una dinamica dunque di tipo metapoetico e intertestuale che convoglia e fa agire anche vari livelli del senso.

Il richiamo a testi anteriori coincide spesso con l'evocazione della loro forte carica formale: si risale ad alcune tappe fondamentali della storia delle forme letterarie, ad alcuni modelli significativi. Sicuramente, in conseguenza anche delle scelte di ricerca e di indagine della studiosa, spiccano due grandi sistemi: quello del dolce stil novo e quello dantesco.

Ma altri autori e alcune altre forme espressive funzionano come punti di riferimento e come modelli appunto, in un ricco dinamismo intertestuale¹.

Prima di entrare nel dettaglio di alcune manifestazioni testuali può essere opportuno entrare in maniera trasversale in qualche zona di ricerca e di indagine apparentemente meno eclatante nel panorama letterario. Alludo alla prefazione a *Il monologo interiore* (1927) di Dujardin², l'autore di *Les lauriers sont coupés*, scritto alcuni anni prima (1887), opera non molto diffusa, ma riconosciuta dallo stesso Joyce come fonte di ispirazione per il suo *Ulisse*. Nella sua prefazione Jacqueline Risset ricorda la novità di certi dispositivi narrativi del monologo interiore che conferisce un ruolo importante alle dimensioni interiori dell'individuo, alle frasi «dall'apparenza sorgiva»: vedendo, per esempio, nel lembo di tappeto che appare e scompare, in *Les lauriers sont coupés*, un'incarnazione del «flusso ininterrotto e casuale della soggettività in azione» (p. 11), forma che si basa sulla durata «mobile e imprevedibile del flusso di coscienza» (p. 12). Nella stessa prefazione l'autrice mette in rilievo il rapporto tra la nuova tecnica narrativa e la musica (con sconfinamenti nell'inconscio), in particolare quella di Wagner.

¹ Vedi le stesse annotazioni dell'autrice alla fine della raccolta *Il tempo dell'istante*, Torino, Einaudi, 2011 (d'ora in poi *TI*).

² J. Risset, *Introduzione. '...l'istant pris à la gorge'*, in E. Dujardin, *Il monologo interiore*, Parma, Pratiche Editrice, 1991.

Il monologo interiore era stato creato, lo rivela Dujardin, trentacinque anni più tardi, per introdurre nel romanzo ciò che Wagner creava con l'orchestra; in una parola, l'evocazione dell'inconscio. E questa può avvenire, scrive Dujardin, con il vocabolario dell'epoca, anche «in una semplice parte del discorso, in cui salga come un soffio il grido del subconscio...». E aggiunge: «Queste cose, Wagner le diceva con l'orchestra».

Si tratta insomma di riproporre il potere antico del linguaggio, risalendo alla sua origine musicale.

Nella parte finale della prefazione Jacqueline Risset mette in evidenza il nesso esistente tra queste forme espressive e la preoccupazione dello stesso Mallarmé di captare certe zone più profonde cogliendo «les foudres primitives»³, espresse con una sintassi che diventa «pivot pour l'intelligibilité». Le ultime righe ci ricordano l'espressione usata da Mallarmé all'uscita dei *Lauriers* e riportata dallo stesso trattato di Dujardin: «Ricordo la sua espressione 'l'istante preso alla gola'...» (p. 25). Ma qui siamo molto vicini alla poetica stessa di Jacqueline Risset.

Entrando dunque nella produzione poetica si possono rintracciare più precise corrispondenze intertestuali. Restando sulla figura di Mallarmé troviamo dei riscontri precisi che ci portano all'interno dello stesso sistema linguistico analizzato – e magari poi tradotto a livello creativo – dal poeta.

Nella poesia *Paradisiaca XXXIII*⁴ viene ricordata con un pregnante flash la morte di Mallarmé – «spasmo nella gola a Valvins» (*TI*, p. 72) – e nel verso successivo il sogno/programma del Libro assoluto: «ah dice ah il libro». Che in questi termini viene esposto in una lettera a Verlaine⁵, quando parla delle modalità di realizzazione della Grande Opera:

Quoi? c'est difficile à dire: un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard, fussent-elles merveilleuses... J'irai plus loin, je dirai: le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence: car le rythme même du livre, alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode.

³ S. Mallarmé, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1992 (La Pléiade), p. 386. Ecco il passo dove Mallarmé traccia alcune caratteristiche del francese la cui letteratura «dépassa le 'genre', correspondance ou mémoires»: «Les abrupts, hauts jeux d'aile, se mireront, aussi: qui les mène, perçoit une extraordinaire appropriation de la structure, limpide, aux primitives foudres de la logique» (*Le mystère dans les Lettres*).

⁴ *TI*, pp. 72-75.

⁵ Lettera del 1885.

In *Petits éléments de physique amoureuse*⁶, appoggiandosi a un punto nevralgico della poetica di Mallarmé che scava e sovverte il rapporto tra significante e significato, divarica ancora più il referente, creando spazi nuovi di significazione.

et s'il faut une image,
c'est la plus transparente
légère
quasi absente
de toutes fleurs

Viene ripresa e moltiplicata la sfida di Mallarmé:

Je dis une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour en tant que quelque chose d'autre que les calices sus musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tout bouquet⁷.

In alcuni versi l'autrice rimette in moto acute osservazioni a livello linguistico di Mallarmé trasformandole in elementi costruttivi della poesia e prolungando gli effetti fonici e semantici di aggregati consonantici:

l'arresto sulla consonante
del nome St
arresto –

e il contrario:
scatenamento fluido
notturno

(*TI, Sphère*, p. 123)

Ed è ancora l'autrice ad indicarci in maniera puntuale la discendenza del materiale testuale: «*arresto sulla consonante*': Stéphane Mallarmé definisce così il fonema *st* in *Les Mots anglais*: 'in molte lingue, indica stabilità e franchezza, durezza, massa; infine *incitazione*'» (*TI*, p. 186)⁸. E si potrebbe dire che in questo scavo/risalita una complementarità si stabilisce tra testo e paratesto (note dell'autore) dando luogo a un ipertesto composito. Ecco come elementi di verso – «IO TE... / i bambini nella casa / una barca (...)» – continuano in qualche modo nelle annotazioni in fondo alla

⁶ J. Risset, *Petits éléments de physique amoureuse*, Paris, Gallimard, 1991, p. 64.

⁷ Mallarmé, *Œuvres Complètes*, p. 857.

⁸ Ecco il testo originale: «*St* est l'une des combinaisons qui, dans beaucoup de langues, désigne stabilité et franchise, trempe, dureté et masse, montrant ainsi la parenté de ces idiomes; enfin *incitation*, le sens principal peut-être de la lettre *s* (...)», Mallarmé, *Œuvres Complètes*, p. 948.

raccolta: «IO TE... / i bambini nella casa / una barca / IO TE...»: «incitazione grammaticale», secondo Mallarmé, «impazienza di piume verso l'idea» (TI, p. 185).

Un altro scrittore evocato è Lautréamont, incarnazione di una scrittura di rottura violenta verso la fine dell'Ottocento, espressa nei *Chants de Maldoror*.

Nella poesia *Dans la barque / dorata* disseminate sono le parole del famoso appello all'Oceano di Maldoror: *Je te salue vieil Océan*. Si insinuano queste tracce tra i versi contaminando la dinamica testuale e confrontandosi, sul tema della navigazione, con il modello tragico e crudo dei *Canti*. Stilemi della rivolta possono essere rintracciabili nella stessa poesia, come nei seguenti versi dove ritroviamo la perentoria logica della crudeltà: «mi piace quando tagliandole / i capelli sulla nuca / taglia la nuca» (TI, p. 21). Altri riferimenti alla poetica di Lautréamont sono reperibili nella poesia *Estate alla finestra a Roma* (TI, p. 37), dove sono ricordate anche le marche degli anni di piombo in Italia. L'elemento della violenza unisce queste manifestazioni sociali all'atmosfera dei *Canti*. Puntuali ancora una volta e significative le note (vedi TI, p. 184) che si riferiscono a questo testo: «3. 'il traduttore': nei *Canti di Maldoror* Isidore Ducasse, detto Lautréamont, traduce l'*Inferno* con iperboli e brusche variazioni di stile».

(...)

Il traduttore traduce ad esempio
sonno con terrore nel primo canto
Isidore legge quel testo
gli piace quando nel testo il tono sale un po' troppo

e si spegne di seguito
così la violenza è iscritta dall'inizio
(...)

Il testo sembra contenere un luogo dal quale la logica violenta – a vari livelli – discende.

D'altra parte proprio la ripresa di aspetti di studi linguistici rappresenta una delle modalità della risalita all'origine, alle fonti del linguaggio stesso: si possono alternare evocazione e *mise en abîme*. Le componenti del discorso diventano ingredienti di base del discorso poetico in atto.

La dedica a Jacobson e a Gertrude Stein indica nella poesia *Sound of shape* (TI, pp. 6-13) ancora un'attenzione particolare al campo linguistico (e alla linguistica): infatti quei numi tutelari sembrano lasciare le loro tracce

in questa composizione. D'altronde la nota (TI, p. 183) ci ragguaglia che «I versi inglesi sono di Gertrude Stein».

Ricordiamo l'incipit: «è un nome è un verbo / e se torna è di nuovo un verbo» (p. 7). La frase diventa un luogo fisico che si può attraversare mentre i membri della struttura frastica stessa (nome e verbo) fungono da sostegni sia pure in una dinamica di continui quesiti.

Qualcuno corre
 Irregolare irregolarmente
 Nella frase:
 ammettendo che un nome non è un verbo
 in ogni caso il nome di un verbo
the sape of sound, you said?
 (TI, p. 11)

Particolarmente ricco di implicazioni è l'attraversamento testuale dell'*Arrière-Pays* di Bonnefoy riscontrabile nella poesia *Ninfa dal nome che quasi scompare*⁹. Ancora una volta è l'autrice stessa che ci fornisce le indicazioni «genetiche» della composizione: qui le precisazioni riguardano in particolare la figura femminile che domina tutta la poesia:

«*Anna Perenna*»: antica dea romana che presiedeva al corso dell'anno, più precisamente, al perpetuo rinnovarsi del tempo. Il mito la vede anche come sorella di Didone, uccisa dalla moglie di Enea per gelosia; rinasce come ninfa delle acque. Ne parla Ovidio nei *Fasti*; appare nell'*Arrière-Pays* di Yves Bonnefoy, che l'ha incontrata in Jarry. «*Anna Livia Plurabella*»: figura femminile fluviale in J. Joyce, *Finnegans Wake* (TI, p. 187 con riferimento alla poesia di p. 164).

Recupera l'autrice, attraverso questo preciso percorso a ritroso, questa figura femminile con le sue funzioni essenziali di simbolo del tempo perenne (reso anche dal movimento incessante del fiume) e di confluenza – si potrebbe dire – di acque correnti e di pulsioni: la «dea dell'anno che scorre e ricorre» si fonde con le acque del Tevere, il «dio maschile barbuto» che nel suo fluire la nasconde (p. 165).

La composizione ruota attorno al verso originale *Amne perenne latens, Anna Perenna vocor*, che giustamente Patrick Née definisce una «forte

⁹ In TI, p. 164. Cfr. un mio primo approccio all'analisi di questa poesia, *Tra il tempo e l'istante*, in *I pensieri dell'istante*, Roma, Editori Internazionali Riuniti, 2012, pp. 125-128. Anche qui, in linea di massima, cito il testo delle poesie in italiano dato che si tratta di un'autotraduzione.

structure phonique en miroir (quasi paranomastique)»¹⁰. Questa forza fonica è messa in risalto nella poesia dalla divisione in due versi della struttura originale e dalla trascrizione in caratteri maiuscoli: AMNE PERENNE LATENS / ANNA PERENNA VOCOR che irradia tutte le sue componenti sul testo circostante, anche attraverso la liquidità delle consonanti che ritroviamo fin dall'inizio proprio a rappresentare la ninfa.

Ninfa dal nome che quasi scompare
 Anna Perenna
 misteriosa Anna Perenna

Per entrare maggiormente nella dinamica testuale non è da trascurare il fatto che Jacqueline Risset aveva già avuto un contatto approfondito con questo materiale quando ha scritto la prefazione di *Anna Livia Plurabella* di Joyce¹¹.

In questo saggio Jacqueline Risset metteva in risalto nell'operazione scritturale di Joyce il ruolo fondamentale dell'esempio dantesco che non funziona solo come semplice 'fonte'. Ma la scrittura di Dante funziona come «*modello globale*»¹², diventa in Joyce una «disseminazione-impregnazione delle sonorità della *foné* dantesca» che sovrasta la semplice utilizzazione di determinati luoghi della *Commedia*. Ed è suggestiva la confessione dello stesso Joyce a Settanni che lo assisteva nell'opera di traduzione in italiano del capitolo dei *Finnegans Wake*, rivelando l'origine della propria sperimentazione testuale, ossia il gioco dantesco di «Pape Satàn Pape Satàn aleppe»; aggiungendo che è partito da questa deformazione per raggiungere un'armonia che va al di là dell'intelligenza, come la musica. E la domanda che rivolge al suo interlocutore – «Vi siete mai fermato presso un fiume che scorre?» – ci può riportare allo scorrere anche sonoro del Tevere con il nome che «quasi scompare» di Anna Perenna, ma così persistente nella poesia.

Ora la funzione del livello fonetico prima segnalato nella poesia – oltre alla ripresa tematica – ci suggerisce delle analogie e una continuità operativa rafforzate dall'immagine di Joyce che unisce l'operazione scrittoria al luogo ispiratore del fiume che scorre.

¹⁰ P. Née, *Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy ou Moïse sauvé*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 248.

¹¹ *Joyce traduce Joyce*, in J. Joyce, *Scritti italiani*, a cura di G. Corsini – G. Melchiori, Milano, Mondadori, 1979, p. 198.

¹² Il corsivo è nel testo.

E anche una rivisitazione del testo di Bonnefoy *L'Arrière-pays*, già prima evocato, può risultare opportuna, per entrare maggiormente nella circolarità produttiva del senso.

Il poeta parla di Jarry, del suo *Descendit ad inferos* dove viene citato un verso dei *Fasti* di Ovidio di cui viene constata l'efficacia duratura.

Ces quelques mots, c'est *Amne perenne latens Anna Perenna vocor*, et c'est vrai que ce vers a une magie, ce qui explique partiellement ma stupeur, mon adhésion, et même que ma mémoire, depuis presque vingt ans maintenant, me le redise toujours avec la même insistance. Mais plus encore les jeux sans fin qui ont lieu dans sa profondeur entre le fleuve, l'oubli, l'éternité, la parole, et cette déesse si mal connue qui les fond dans son nom insaisissable, mêlée aux eaux du Tibre au printemps, ce qui me touche est de voir ce fleuve confirmé dans son essence d'amont de la présence de Rome, et que se marque ainsi la primauté d'un arrière-pays obscur sur le simple centre visible¹³.

Come possiamo constatare ci sono riprese e rispecchiamenti precisi tra i due testi: l'aggettivo «insaisissable» che definisce il «nome» in Bonnefoy crea una figura molto vicina al titolo della poesia di Jacqueline Risset dove il nome della ninfa è «presque transparent». In maniera più ravvicinata il verso «fondue à l'eau du Tibre au printemps» (p. 164), ricalca la continuazione del testo di Bonnefoy appena citato: «mêlée aux eaux du Tibre au printemps».

L'ultima parte del testo di Bonnefoy mette in rilievo l'importanza del territorio che sta a monte della città eterna che acquista addirittura una supremazia, nel suo lato misterioso e oscuro, rispetto al centro. Non dimentichiamo che in Bonnefoy anche la lingua latina fa parte dello spazio significativo dell'«amont», vista come «una feuillage vert sombre... un laurier de l'âme» (*L'Arrière-pays*, p. 128). La lingua latina che aveva destato tanto entusiasmo nel poeta per la sua nitidezza e per le sue capacità transitive dirette verso la capitale – *Eo Romam* – diventa una sorta, come dice Patrick Née, commentando *L'Arrière-Pays*, di «cogito esistenziale (*Eo Romam, ergo sum*)»¹⁴.

Certamente, nella poesia di Jacqueline Risset, ha il sopravvento l'«amont» temporale – «tu dichiarerai quella che sei / sei come il fiume l'essere di un tempo / di prima del tempo di Roma» – anche se dietro a «misteriosa» possono celarsi altri livelli. Sicuramente il fiume conserva la duplicità già presente nell'*Arrière-Pays*: il Tevere, attraverso le rappresentazioni implicite di Poussin – ma qui attraverso il dispositivo ludico/erotico – si sdoppia nel

¹³ Y. Bonnefoy, *L'Arrière-pays*, Genève, Albert Skira Éditeur, 1972 (Les sentiers de la création), p. 118.

¹⁴ Cfr. Née, *Poétique du lieu*, p. 145.

Nilo che si impone alla fine con la sua funzione altamente euforica espressa dalla densità cromatica e testuale del verde: «gioca con te il grande Nilo / verde nelle pianure che rende verdi».

Di questo attraversamento e interazione di testi proprio il lessema «verde» con tutta la sua forza semantica (ma anche fonica) costituisce un campione significativo: lo rintracciamo infatti in Ovidio, nei *Fasti*, dove (nel libro III) – proprio nel passo riferito ad Anna Perenna e alla sua festa si parla della plebe che festeggia non lontano dalle rive del Tevere, tra le «verdi erbe» –, passa per Bonnefoy¹⁵, concentrando le caratteristiche della lingua latina e arrivando alla duplice occorrenza nell'ultimo verso della composizione: laddove contribuisce ad estendere le sue istanze euforiche all'altro fiume, al Nilo.

Nella poesia *Titanic*¹⁶ sono poste delle questioni attinenti all'inizio e alla scomparsa della poesia attraverso il passeggero che appare con un suo manoscritto sotto il braccio: la sorte di entrambi è segnata, come quella di tutti i passeggeri, quando un punto sarà toccato. Domande vengono poste sull'inizio di questo punto fatale che si riversano sul libro «che inizia nella foresta».

«Titanic»

Punto toccato che più non cessa – dove inizia?
 : in estate nella distrazione nel verde
 leggendo il libro che inizia
 nella foresta
 e finisce in luce e mancamento?
 (TI, p. 43)

Le dinamiche del sonno/sogno possono portarci alla riscoperta di altre zone sorgive.

La stessa autrice ha fatto delle acute indagini in questo territorio, cercando di precisare il meccanismo che lega il sonno al sogno, sempre con il

¹⁵ Giustamente Patrick Née, ricorda la voce *Anna Perenna* del *Dictionnaire des mythologies*, (Paris, Flammarion, 1981, t. I, p. 42) dove si riprendono dei versi dai *Fasti* di Ovidio, in particolare «La foule se répand sur l'herbe verdoyante (...)».

¹⁶ Ispirata, come dice la nota collegata, al poema di Enzensberger, *La fine del Titanic*.

progetto di cogliere l'istanza dell'origine. Ecco cosa afferma in *Puissances du sommeil*¹⁷:

Parler du sommeil, c'est parler du rêve par le dehors, par son lieu d'origine. (...)

Par rapport à lui, le rêve est un spectacle déplié, offert, simple, anodin presque. Le sommeil se tient là où prend naissance le tissu intérieur qui nous forme, depuis le début.

Il sonno dunque che sta alle origini della nostra formazione interiore, proprio dal principio.

Luogo di origine dell'attività onirica, che può passare da uno strato all'altro, in una dinamica di *mise en abîme* ripetuta – «(...) ho sognato / che sognavo il suo sogno» – mentre il risveglio comporta scompensi di identità e di collocazione, anche rispetto al sogno.

«Forêt»
 Vers Pâques j'ai rêvé
 que je rêvais son rêve
 quand je me suis réveillé
 je ne savais plus où nous étions moi et elle
 au-dehors ou dedans par rapport à ce rêve¹⁸

Ancora in *Sound of shape*, si collega il sogno all'origine, ad una nascita poiché, in una regione evocata, si dà a un bambino il nome di un sogno di un antenato per fare vivere e trasmettere i sogni, per farli passare «attraverso». Calati nella lingua poi, nel tessuto attivo dei verbi.

In questa regione ad esempio si dà per nome
 a un bambino
 il nome di un sogno di un suo antenato
 così
 i sogni passano attraverso
 e qui
 i sogni traversano i verbi
 (TI, p. 9)

Sempre in *Puissances du sommeil*, continuando ad indagare sul legame tra sonno e sogno, ricorda che quando il sonno è più profondo incominciano i sogni e che l'attività cerebrale è più intensa: un tempo paradossale, ma tutto

¹⁷ J. Risset, *Puissances du sommeil*, Paris, Seuil, 1997, p. 16.

¹⁸ J. Risset, *Sept passages de la vie d'une femme*, Paris, Flammarion, 1985, p. 38.

è imbevuto di paradosso, compreso il sonno. Che rimane «père du rêve, certes, mais le sommeil, dans le rêve, perd le rêve» (p. 66).

Più avanti, parlando più direttamente del rapporto tra sogno e scrittura, con riferimento a Proust, mette in rilievo una zona meno vigilante dello spirito che va al di là del senso e del ragionamento: di questo territorio fanno parte l'omonimia e la sinonimia. Quest'ultima «raisonne juste», sotto la copertura dell'analogia, che probabilmente comporta «quelque côté ensommeillé, glissant» (p. 88).

Contrapposizione e dialettica tra il pensiero, che si vede ogni volta sconfitto. Ma il sonno-sogno può anche salvare dall'inebetimento delle quotidiane credenze. «Sommeil critique?». In ogni caso, viene detto più avanti, il passaggio attraverso il torpore e il rimbecillimento è necessario, anzi è fertile.

Nella poesia *Notte del 10 novembre 1619* (TI, p. 15) il conflitto sogno/pensiero tocca un protagonista del razionalismo e del dubbio metodico che sta alla base dell'evoluzione del pensiero occidentale.

La notte favorisce e comporta dinamiche alternative a quelle controllate dal pensiero e, dato che si tratta di un sogno di Descartes raccontato dal suo biografo Baillet¹⁹, entriamo nella dinamica della ricerca e dell'intuizione fulminante. Il cervello del pensatore è in balia di visioni e di forze dirompenti: il fuoco, il vento impetuoso lo trascinano in un vortice che altera il suo equilibrio, cercando invano una via nella pagina scritta su di un libro di poesia che appare e scompare sul tavolo: «Est et Non» / «Quale via seguirò?». Alla fine da dinamiche contrapposte discendono punti originari di credenze folgoranti.

Il fulmine di cui senti l'effetto
era il segnale dello Spirito di Verità
che scendeva su di lui per possederlo

Possiamo incontrare delle composizioni dove si manifesta la risalita verso l'origine, verso un inizio, anche nell'esperienza quotidiana.

Ciò può riguardare la nascita del giorno, l'alba, sulla cui natura e identità può aleggiare una domanda continua: «Si può passare la vita / a riconoscere l'alba / a dire di tanto in tanto / “è lei?”» (p. 101). Soprattutto se si insinua il discorso amoroso: «veloce / il giorno comincia / dimentica l'alba // Dove

¹⁹ Come ci ricorda l'autrice in una nota relativa a questa poesia: «“lo affaticò in tal modo”: un sogno di Descartes raccontato dal suo biografo Baillet», TI, p. 183.

è l'errore? / è crederle – / esattamente amore» (p. 103). Un sentimento che vorrebbe, attraverso qualche voce, rivendicare una priorità sorgiva, un suo inizio assoluto. Ricevendo una risposta di assoluto diniego.

“Primo momento”
 C'è un momento che dice
 “sono il primo”
 ma non c'è un primo momento
 (TI, p. 79)

Ma è all'interno della lingua stessa che procede la ricerca dell'origine, per un rilancio verso il futuro.

Negli anfratti della lingua madre, studiandola a Parigi, nella sua resistenza e nel suo blocco scopre la nascita del poema:

Così nasce il poema
 : di stupore-sorpresa
 e impotenza
 (TI, p. 123)

Ancora più a fondo va l'operazione metapoetica quando cerca di esprimere la nascita stessa dell'atto di scrittura, proprio quando è in atto, con tutte le esitazioni e le incognite del percorso.

la poesia si scrive...
 sento che si scrive
 fino a dove tirare il filo?
 (TI, p. 177)

La risposta – una risposta – a vari quesiti può venire dall'interno dell'apparato enunciativo e testuale stesso, dalla «voce» che mentre si rende conto di provenire dal nulla si protende verso il futuro:

voce che crede
 essere nata dal nulla
 Sì – nata dal nulla
 dal nulla
 voce di puro futuro.
 (TI, p. 28)

RENÉ DE CECCATY

«NE L'ORA (...) CHE LA RONDINELLA...»

(DANTE, *PURG.*, IX, 13)

Leggendo un testo teorico di Jacqueline Risset su Fellini, sull'apparizione degli oggetti nel cinema di Fellini e sullo sguardo dell'infanzia, ho pensato che sembrava di leggere un testo di Gaston Bachelard. E, girando pagina, scopro che Risset cita *Leau et les rêves*. Bachelard era un immenso critico letterario. Perché? perché integrava le letture poetiche, letterarie, alla sua visione del mondo. Leggeva i poeti, gli scrittori, come leggeva, nelle sue riflessioni epistemologiche, i grandi testi scientifici. Era un modo per approfondire la sua conoscenza. Certo, aveva cura di distinguere l'approccio scientifico del mondo dall'approccio poetico del mondo. Ma le due cose non si contraddicevano tra di loro. Poeta e scienziato tentano di comprendere il mondo attraverso vie diverse. E, per ogni poeta, la lettura di un altro poeta è un sostegno necessario quanto per lo scienziato la lettura di un teorema. Parimenti, se Jacqueline Risset è un grande critico e una grande traduttrice, è perché è poeta lei stessa. Quando legge gli scrittori che ammira, esprime il candore diretto della grande intelligenza che legge solo per sua intima necessità, mai per strumentalizzare, ridurre, mettere a distanza i testi. Se sa così bene parlare degli scrittori e dei creatori, e sa farli 'parlare' così bene, è appunto perché parla con loro e sa come ascoltarli. Sia Dante che Maurice Scève, che Proust, Duras o Fellini.

I poeti sono, per Jacqueline Risset, interlocutori naturali. Certamente li traduceva, dall'italiano in francese (e Dante non è da poco...) e dal francese in italiano (e Ponge, che non è da meno). Li traduceva, ovvero li comprendeva interiorizzandoli e esprimendo tale interiorizzazione. Faceva di Dante un nostro contemporaneo, poiché comprendeva perfettamente in quale epoca, di quale epoca, parlava Dante. Rendere moderno non è modernizzare, adattare a un altro linguaggio, snaturare. Rendere moderno è mantenere la modernità di uno scrittore, di un artista nell'epoca in cui è emerso e, quindi, resuscitarlo nel suo tempo e nel nostro.

Opere di Jacqueline Risset di riferimento: *Petits éléments de physique amoureuse*, Paris, Gallimard, 1991 (L'infini); *La Divine Comédie*, Paris, Flammarion, 1992; *L'incantatore, scritti su Fellini*, Milano, Scheiwiller, 1994; *Une certaine joie: essai sur Proust*, Paris, Hermann, 2009; *Les instants les éclairs*, Paris, Gallimard, 2014; *Rimes*, Paris, Flammarion, 2014; R. Lalla, *Tout au bout de la mer*, Paris, Hachette littératures, 1998.

Che cosa è accaduto perché la traduzione della *Divina Commedia* di Jacqueline Risset apparisse insuperabile? Non si tratta solo di una questione di ordine linguistico o filologico. Jacqueline Risset per prima sapeva di non essere la più erudita dei dantisti. Altre traduzioni francesi, pur eccellenti, hanno preceduto la sua, e altre l'hanno seguita e, in esse, si possono scoprire altre eleganze e altre sfumature. Ma in Jacqueline Risset si produce qualcosa di diverso, di unico, in quanto in lei c'è la preoccupazione di vedere e di raccontare, a modo suo, ciò che vede e che racconta Dante. Vuole avere una visione molto precisa, molto umana di questo enorme romanzo metafisico che è la *Divina Commedia*. A questo romanzo metafisico, politico, teologico, visionario, vuole conferire la pienezza della presenza moderna.

Dante pone all'Inferno, nel Purgatorio e in Paradiso coloro che erano quasi suoi contemporanei. Talvolta, gli avvenimenti cui allude, accadono dieci o venti anni prima. È come se, ai nostri giorni, uno scrittore pubblicasse una poesia teologica che avesse per protagonisti Chruščëv, Kennedy, De Gaulle, Malraux, Sartre, Faulkner, Pasolini, Fidel Castro, Pinochet, Perón. Come se uno scrittore descrivesse oggi, la shoah, Hiroshima, Fukushima. È, del resto, anche la lezione di Pasolini, il quale, come Jacqueline Risset, comprendeva perfettamente Dante, e che ha tratto dalla *Commedia* *La divina mimesis* e *Petrolio*. Ed è proprio la vita degli anni a cavallo tra il XIII e il XIV secolo che Jacqueline Risset fa rivivere nella sua traduzione e nei numerosi scritti teorici e biografici che preparano e accompagnano questa traduzione.

Nel suo ultimo libro, *Les instants les éclairs*, ha peraltro dimostrato come il suo mondo interiore passi attraverso il sogno, i sogni non solo i suoi, dei quali fa racconti appassionanti, ma anche attraverso quelli degli altri, di Proust, di Fellini, di coloro che per lei contano. Ciò sta a significare che per tradurre Dante, occorreva qualcuno per cui la lingua interiore di Dante fosse naturale. E ancora, non si tratta di lessico, di sintassi, di filologia. Ma di muoversi verso il mondo.

Quando Risset mette a confronto Fellini e Baudelaire non si tratta di un'elucubrazione intellettuale, come talora accade in certe analisi accademiche, dove si finisce col perdere di vista la scala dei valori e chiunque può essere paragonato a chiunque altro a patto che l'impianto concettuale regga. Per descrivere l'aura che si sprigionava da Fellini, la persona e il creatore, Jacqueline utilizzava l'espressione di «corpo celeste». E vi è sempre, in Jacqueline Risset, questa tentazione di «transhumaniser», di «trasumanar», di oltrepassare l'umano, espressione di Dante che Pasolini avrebbe poi ripreso nel titolo della sua ultima raccolta di poesia. È noto che Pasolini ha rappresentato l'*Inferno* e il *Paradiso* in due dei suoi film (*I racconti di Canterbury* e *Il Decameron*) ma è da Fellini che ci si sarebbe aspettato un

adattamento cinematografico di Dante. Un progetto americano prevedeva di affidare l'*Inferno* a Fellini, il *Purgatorio* a Bergman, il *Paradiso* a Bresson. Poi sopraggiunsero i giapponesi con Kurosawa (del resto, autore di *Paradiso e inferno* del 1963) per sostituire l'uno o l'altro, ma senza rinunciare a Fellini.

E quando, dopo la morte, Jacqueline Risset gli rende omaggio, parla di «alleanza stellare». Ed è quanto lei cerca in chi crea, negli artisti, nei poeti, nei romanzieri, in chi comunica con la propria infanzia e con il proprio inconscio. Per questo, ha scelto tra gli scrittori italiani la grande Lalla Romano, che aveva la grazia molto particolare di mettere la letteratura a contatto di zone molto fragili dell'umanità che lei stessa aveva preservato dentro di sé. Lalla Romano era alla ricerca delle parti sacre della vita, della sua propria intimità, dei momenti misteriosamente indelebili dell'esistenza, che aspettavano la scrittura per giungere a compimento. È quanto ricercava Duras, ma anche Risset, e chiaramente Fellini, nel cinema. I film sono i frammenti di un unico film per Fellini. Come per Duras, come per Lalla Romano, come per Dante, ovviamente.

Tra i libri di Jacqueline Risset (non è un caso che si riecheggino, che prendano in prestito parte dei titoli, che si contaminino, su Dante, su Proust, sull'istante, sul sonno e i sogni, come se nessun libro fosse concluso definitivamente ma avesse, invece, bisogno di continuare a dialogare) non ce n'è uno in cui siano assenti i nomi di Dante, Proust, Baudelaire, Fellini. Nel suo omaggio, Jacqueline Risset cita una bellissima frase di Fellini che chiunque crei, a cominciare da lei stessa, potrebbe far propria: «Il existe des sensations, des messages... il s'agit de perceptions indicibles, intraduisibles, moins de faire un effort pour reconstruire la mémoire de cet instant, pour chercher à comprendre ce qu'était ce quelque chose qui s'était mis en contact avec la partie la plus sensible de nous, cette partie qui est en mesure de réclamer à elle ce qui n'est ni représentable ni exprimable...».

In queste parole che a giusto titolo Jacqueline Risset ritiene proustiane, possiamo riconoscere l'aspirazione comune della sua opera con quella di Dante:

Tel est celui qui voit en rêvant,
et, le rêve fini, la passion imprimée
reste, et il n'a plus souvenir d'autre chose,
tel je suis à présent, car presque toute cesse
ma vision, et dans mon cœur
coule encore la douceur qui naquit d'elle¹.

¹ Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, édition bilingue, traduction J. Risset, Flammarion, Parigi, 1990, *Par.*, XXXIII, 58 sgg.: «Qual è colui che sognando vede, / che dopo 'l sogno la passione impressa / rimane, e l'altro a la mente non riede, / cotal son io, ché quasi tutta cessa / mia visione, e ancor mi distilla / nel core il dolce che nacque da essa».

Jacqueline Risset era solita ricordare che «dolce vita» viene da Dante e che, in effetti, nessuno meglio di Fellini poteva ‘rappresentare’ della *Commedia* non soltanto la ‘dolcezza’ ma anche i moti di sospensione e di fascinazione che regolano il tempo in Dante, la narrazione e la sua teologia onirica.

mais tous embellissent le premier tour,
et, de façon diverse, ils ont *douce vie*,
sentant plus ou moins le souffle éternel².

Quanto alla rappresentabilità delle visioni di Dante, le obiezioni sono naturalmente numerose e potrebbero raccogliersi nelle espressioni con le quali Dante, sospendendo il suo discorso poetico, lascia intendere che la visione si situa precisamente in questa sospensione. Quante volte la sua penna *salta*, «*però salta la penna e non lo scrivo*»,

Aussi ma plume saute, et je ne l'écris pas:
car l'imagination, non la seule parole,
pour de tels plis a des couleurs trop vives³.

Tutto il cinema di Fellini testimonia un doppio film invisibile, tra *Viaggio di Mastorna* e *Inferno* dalla *Divina Commedia*. Dante – lo mostra Jacqueline Risset – è interamente presente nell’universo di Fellini che ha il giusto tono, la giusta distanza tra visione allucinata e commento, tra folgorazione dell’immagine e narrazione limpida. Elementi che sembrano intrecciarsi anche nella *Commedia* e che fanno sì che la narrazione (anche in ciò la traduzione di Jacqueline Risset è unica) non sia mai interrotta da sottigliezze riflessive, dall’asprezza della lingua (come tornerà a sottolineare nella lettura *sperimentale* delle *Rime*), ma senza che tuttavia vengano cancellate queste stesse sottigliezze, l’asprezza, le estraneità sintattiche e lessicali, comprensibili e sorprendenti, i latinismi, i riferimenti impliciti, i toscanismi, ancora comprensibili per il lettore italiano. Jacqueline ha l’intuizione giusta per tutto questo, un senso della misura che le consente, in francese, di valutare se optare per lo straniamento oppure se procedere, pena il sacrificio delle sfumature, perché sa che proprio tutto questo riapparirà altrove.

E Fellini, in sostanza, ricorda Jacqueline, obietta che questo film che gli si chiede «Dante l’ha già fatto – perché – Dante ha una visione così geniale

² *Ibidem*, IV, 34 sgg.: «ma tutti fanno bello il primo giro, / e differentemente han *dolce vita* / per sentir più e men l’eterno spiro».

³ *Ibidem*, XXIV, 25 sgg.: «Però salta la penna e non lo scrivo: / ché l’immagine nostra a cotai pieghe, / non che ’l parlare, è troppo color vivo».

e così precisa, attraverso le parole, e non vedo che senso potrebbe avere il fatto di aggiungere delle immagini...».

Risset ha riunito diversi suoi testi su Fellini in un volume intitolato *l'Incantatore* e poi bellissima l'intervista dell'«Autre journal» del maggio del 1990. Appunto, era lui, l'incantatore che la chiamava Giacomina... Incantatore, incantesimo, ciò che lei stessa ricercava nella letteratura. In un suo libro Jacqueline Risset fa comprendere ciò che anima le fondamenta stesse della sua poetica e del suo lavoro di traduttrice; è quanto scrive su Proust in *Une certaine joie*, dove analizza la genesi della *Recherche* e mette a nudo il motore creativo di Proust. Risset cita un *carnet* del 1908 che dice «andare più lontano di Gérard», naturalmente Nerval, e più lontano nel sogno. Nella prefazione del saggio riassume, prendendo in prestito il termine che Baudelaire a sua volta aveva preso in prestito a Thomas de Quincey, nei *Paradisi artificiali*; il termine di palinsesto. «Les rêves sont», spiega, «le royaume du *palimpseste*, entendu comme stratification infinie de l'expérience, et permettent, comme la réflexion sur le mal, de reconstruire les différentes étapes du parcours. Leurs objets dramatiques sont la jalousie et la mort, mais le comique et le dérisoire les accompagnent souvent. Ils ne résolvent pas l'énigme fondamentale, mais ils rapprochent des vérités. Ils sont muse nocturne»⁴.

Ovunque, lei stessa è alla ricerca di questa «muse nocturne», di queste «puissances du sommeil», per riprendere un altro dei suoi titoli, che le consentono di ritrovare ciò che Dante ha descritto nel IX Canto del *Purgatorio* (13-24):

À l'heure où l'hirondelle, près du matin,
commence à chanter ses tristes lais,
peut-être en mémoire de ses premiers malheurs,
et où notre esprit qui voyage
moins pris par la chair, et plus par les pensées,
est presque divin dans ses visions,
en rêve il me semblait voir suspendu
un aigle dans le ciel avec des plumes d'or,
les ailes déployées, et tout prêt à descendre;
et il me semblait être là où ses compagnons
furent abandonnés par Ganymède,
quand il fut ravi au consistoire des dieux⁵.

⁴ J. Risset, *Une certaine joie. Essai sur Proust*, Paris, Hermann, 2009.

⁵ Dante, *Purg.*, IX, 13 sgg.: «Ne l'ora che comincia i tristi lai / la rondinella presso a la mattina, / forse a memoria de' suo' primi guai, // e che la mente nostra, peregrina / più da la carne e men da' pensier presa, / a le sue vision quasi è divina, // in sogno mi pareo veder sospesa / un'aguglia nel ciel con penne d'oro, / con l'ali aperte e a calare intesa; // ed esser mi pareo là dove fuoro / abbandonati i suoi da Ganimede, / quando fu ratto al sommo consistoro».

Questo sogno bachelardiano del ratto di Ganimede è l'espressione di un'ascensione disincarnata, «déliée», «*disnodata*» come scrive spesso Dante, ma anche quella del terrore di Dante che sogna che l'aquila lo prenderà a sua volta e lo farà bruciare nel sole. Vorrei giustapporre in modo speculare questa breve poesia da *Petits éléments de physique amoureuse*, che è come una dolce risposta al terrore di Dante:

Ceux qui ne sont pas dans l'amour
soignent leurs blessures
par onguents par lotions
et pansements qui les rassurent

Ceux qui aiment
ne soignent rien
regardent

écoutent battre le sang
qui vient du fond
attendent

la douleur inconnue
volant
sur la montagne⁶.

(Traduzione di Sara Svolacchia)

⁶ J. Risset, *Petits éléments de physique amoureuse*, Paris, Gallimard, 1991, p. 33.

VIVIANE DUTAUT

«...EL VOLUMEN DE LO HUMANO...»

È difficile parlare di Jacqueline nel segno dell'assenza: lei era la vita stessa, accogliente, calorosa, generosa, appassionata, appassionante – di una giovinezza mai intaccata, presente nel mondo, attraverso il sorriso o l'indignazione. Presente oggi tra noi, oltre il dolore: un'opera monumentale che ha rinnovato lo sguardo su Dante, saggi, poesie – un'opera che continua dopo lo choc della sua improvvisa scomparsa il 3 settembre 2014: il suo ultimo lavoro, la traduzione in francese delle *Rime* di Dante, «la parte più dimenticata della sua opera», sarà pubblicata da Flammarion a inizio novembre.

Per comprendere che cosa lei abbia rappresentato, sia per la Francia che per l'Italia, bisogna cogliere uno di quegli «istanti» che, diceva, bucano la trama monotona del tempo. Parigi, 1958. Nel grigiore del Boulevard Jourdan, appare, un mattino, solare, bionda, bella, libera, nell'alquanto monotona mensa dell'École normale. Arriva dall'Italia – e tutto si anima: racconta di quella penisola che non si conosce, quella dei tempi moderni, di Moravia, Italo Calvino, Carlo Emilio Gadda. Ascolta anche, attenta. Brillante – e, al tempo stesso, un po' fuori dagli schemi. Perché, invece di seguire la via maestra, obbligata, delle lettere classiche, lei sceglie, scandalo, l'italiano. Non era mai stato fatto: l'italiano, allora, era poco considerato. Forte opposizione da parte della direttrice. Ma Jacqueline non demorde, e vince. E già troviamo qui quella congiunzione, alquanto straordinaria in lei, di libertà e tenacità, di sogno e lavoro.

Agrégation di italiano, primi lavori su Petrarca, membro del comitato di redazione di «Tel Quel» dal 1967 al 1982, università a Roma, una cattedra di letteratura francese a Roma Tre. Professore notevole, le testimonianze dei vecchi alunni sottolineano la sua attenzione, la sua disponibilità, le nuove prospettive che apriva, il suo rigore. Una delle sue tesiste afferma: «la sua cultura era immensa ma possedeva soprattutto una grande bontà».

Al tempo stesso c'è Dante, una sintesi: *Dante écrivain* (1982), *Dante, une vie* (1999), la traduzione della *Divina Commedia – L'Enfer* (1985), *Le Purgatoire* (1988), *Le Paradis* (1990) – che dà nuovo slancio agli studi danteschi (400.000 copie vendute, afferma l'editore), *Le Prince* di Machiavelli

(2001). Traduce anche, nell'altro senso, Francis Ponge (*Le parti pris des choses*) in italiano (e anche, nel 1990, Claude Esteban, *Diario immobile*, dallo spagnolo). Saggi, poesie (*L'Amour de loin*, *Petits éléments de physique amoureuse*, *Les Instants*). Aveva da poco pubblicato il bellissimo *Les instants les éclairs*, a inizio 2014. Ma Jacqueline aveva anche trovato il tempo, con l'aiuto dell'ambasciatore Jean-Louis Lucet e il rettore Guido Fabiani, di lavorare alla creazione, nel 1996, del Centro di Studi italo-francesi al quale lo Stato francese avrebbe fatto dono della biblioteca dell'ex Centro culturale di Piazza Campitelli.

Innumerevoli le amicizie, italiane e francesi, da Federico Fellini a Yves Bonnefoy, da Philippe Sollers a Antonio Tabucchi, Moravia o Starobinsky, sentendosi francese in Italia, italiana in Francia, ha intessuto per tutta la vita dei legami preziosi tra l'universo culturale italiano e quello francese. Su questo punto, meglio lasciare la parola a Umberto Todini, che l'ha accompagnata durante tutta la vita, e che è stato così generoso da mettere a nostra disposizione un passo dell'introduzione alle *Rimes*: lo ringraziamo infinitamente. Aggiungeremo qualche frammento tratto da *Les instants les éclairs*.

Ma c'è una frase – ed è ancora una volta Umberto Todini che ce la suggerisce – che riassume il senso di tutta una vita: qualche parola tratta dalla *laudatio* con la quale, a Lima, Jacqueline Risset ha ricevuto *in memoriam* il titolo di *Professora honoraria* dell'Universidad del Pacifico: «Integra, con un superlativo senso del dovere, ha vissuto la sua condizione di intellettuale nella chiara coscienza che le sue opinioni – le sue prese di posizione – avrebbero contribuito a costruire la città, la *civis*, la *polis*, e ad ampliare ancora i confini dell'umano» («Integra, con un sentido del deber superlativo, vivió su condición de intelectual con la claridad de quien sabe que sus opiniones – sus posiciones – contribuyen a crear la ciudad, la *civis*, la *polis* y aumentar el volumen de lo humano»).

Jacqueline Risset, Les instants les éclairs

Ils trouvent la mémoire, ils révèlent, se vantent. Disent que par eux la vie vaut d'être vécue, même s'ils sont infimes, insignifiants, ou paraissant tels. On ne peut en réalité les juger à la mesure des autres moments ou aspects d'existence. En tout cas, c'est à eux qu'il faut revenir. C'est pour eux, peut-être, qu'a un sens le «il faut». Tout d'abord 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. Il faut et il suffit, peut-être, que l'image soit détachée, séparée par son propre choix des autres images, et du flux qui les portait.

J'ai cinq ans. Je vois une bicyclette avancer dans une rue vide, en bas d'une terrasse blanche. Un arbre, un marronnier sans doute. Je regarde de toutes mes forces celui qui vient sur la bicyclette¹.

La théorie des éclairs naît, dans mon expérience, d'un point particulier: la découverte des teintureries, découverte fondamentale, à cause de la nécessité continue de vivre au milieu des dommages irréversibles qui se forment sous l'effet du Temps, du Temps destructeur. Les robes que ma mère faisait pour moi étaient coupées dans de beaux tissus d'ameublement qu'elle achetait dans les foires (...). J'endossais ces vêtements avec délices (et légère stupeur de mes camarades de classe). Mais ils ne duraient pas très longtemps. Dès qu'ils étaient lavés à la maison par la vieille Berthe qui veillait à tout comme elle le pouvait, depuis toujours, ils rétrécissaient irrémédiablement, parfois jusqu'à des tailles tout à fait enfantines, et je devais les abandonner, alors que je m'étais déjà attachée à eux, qui me semblaient être à peu près en accord avec ce que je me sentais être, de l'intérieur, quand je les portais.

Déjà j'étais résignée à cette usure maléfique du temps quand un jour, grâce aux nouvelles ressources techniques, ou plutôt grâce à un nouvel usage familial des ressources de la ville, apparurent les teintureries, c'est-à-dire la possibilité de prolonger l'existence des robes au-delà de leur temps de vie habituel. Ressuscitant les vêtements crus morts et défigurés, les teintureries interrompaient, en un éclair, le temps irréversible, opérant à la façon des instants vainqueurs. L'instant se dresse et résiste. En définitive, on pourrait dire qu'il est, par l'absurde, le seul durable dans un monde voué à la disparition continue: instant, soleil véritable, éclair, soleil et roc.

Mais alors: dois-je conclure que je vis dans un monde à l'envers?

Si je vois l'amour dans cette lumière, lui aussi me paraît engagé dans la même entreprise de sauvetage. Lui aussi, si fragile, est au fond le plus durable. Et l'objet d'amour, même oublié, abandonné, est sauvé par le regard qui l'a saisi et mis hors temps dans la lumière. Les ruptures, les douleurs, l'absence, ne peuvent tuer la mémoire du visage qui se tendait vers l'autre visage, pur, étonné, interrogatif – instant sauvé au-delà de la disparition, du refus, de l'absence.

Il faudrait peut-être élever un monument à la tendresse masculine, précieuse, silencieuse, qui est, quand elle arrive, litote et offrande, musique...²

¹ J. Risset, *Les instants les éclairs*, Paris, Gallimard, 2014, p. 9.

² *Ibidem*, pp. 145-146.

On ne vit en réalité qu'une partie de sa vie. Elle s'échappe de tous les côtés, la vivre entièrement est impossible. Il faudrait retenir chaque instant – ô temps suspends ton vol. Mais l'arrêter serait inexact, erroné, injuste. Ce que j'appelle instant est une tentative maladroite de vivre plus à fond ce tissu qui s'enfuit.

Tentatives... Les plus grandes œuvres, les plus parfaites, ne sont pas vraiment autre chose. L'amour est le grand véhicule. C'est lui qui fait sentir l'épaisseur étonnante, celle qu'on ne fait d'habitude que frôler. Étonnante: merveilleuse et épouvantable à la fois – dans le même temps ou à la suite. Et les êtres qui te font l'approcher, de l'une ou l'autre façon, par l'un ou l'autre de ses visages, méritent gratitude³.

Infine, come una premonizione nella serenità:

J'entre dans le grand espace noir. Est-ce là le non-savoir? Comme il est naturel, je ne sais pas. Mais je suis prête.

Cependant le ciel s'éclaire lentement vers la droite. Un grand oiseau le traverse, lui aussi vers la droite. Un avion de même. Trois formations de nuages semblables, horizontaux, se déforment peu à peu et deviennent plus sombres à mesure qu'il fait plus clair.

Temps de suspension et d'attente. Attente de rien. Et maintenant sommeil, qui résout la question.

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.

Il faudrait seulement, quand la question se posera de façon directe, savoir plus ou moins qu'on ne saura pas. Il faudrait – on le souhaite vivement – qu'elle puisse se poser alors sans confusion, sans ajouts, sans lourdeurs inutiles⁴.

Les Rimes *di Dante*

Par exemple, alors que nous avons dans l'esprit l'image de Béatrice comme objet d'amour unique, figure de l'Intermédiaire par excellence entre l'humain et le divin, et la notion du Paradis comme du Lieu vers lequel ne cesse de tendre depuis toujours la pensée de Dante, tout à coup, parmi les Rimes dites «extravagantes», nous rencontrons une chanson (une seule) où

³ *Ibidem*, p. 150.

⁴ *Ibidem*, p. 156.

Béatrice est nommée explicitement: et là nous voyons avec stupeur cette «così gentile» se comporter comme une coquette cruelle et insatiable, qui amène son amant à la mort «par plaisir»; et la «nouveauté» liée au nom bien-aimé change tout à coup de sens et devient nouveauté de mort, au lieu de vie...

Ce doux nom, qui me fait le cœur aigre,
toutes les fois que je le verrai écrit,
me renouvellera la douleur que je sens;

Quel dolce nome che mi fa il cor agro,
Tutte fiata ch' i' lo vedrò scritto
Mi farà nuovo ogni dolor ch' io sento⁵;

Ici la nomination – la vue du nom écrit – confère une solennité prophétique au malheur ainsi engendré: on a une sorte de serment à l'envers, formulé par un amoureux terriblement ambivalent. Tous les signes sont susceptibles de se retourner de la même façon, au point que le Paradis même n'importe plus:

Et c'est ainsi que je deviendrai mort
et la douleur se mettra en chemin
avec l'âme qui s'en va tristement
et continuellement se serrera contre elle
lui rappelant la joie du doux visage
auprès de qui ne semble rien le Paradis.

E per tal verrò morto,
e 'l dolor sarà scorto
con l'anima che sen girà si trista;
e sempre mai con lei starà ricolto,
ricordado la gio' del dolce viso,
a che niente par lo paradiso⁶.

L'amour, expérimenté dans sa cruauté déchaînée, perd ici son office ascensionnel, sa capacité de transporter le regard vers le haut: au contraire le souvenir de la joie par laquelle a commencé la douleur d'amour dévalorise le Paradis qui semble pâle. Et ce n'est pas seulement le Paradis qui perd son sens, c'est l'Enfer même, puisque l'âme, toute occupée par le souvenir de l'amour terrestre, ne se soucie pas du châtement qu'elle aura bientôt à subir:

⁵ Dante Alighieri, *Rimes*, trad. fr. de J. Risset, Paris, Flammarion, 2014, pp. 15-18.

⁶ *Ibidem*, pp. 23-28.

Pensant à ce que d'Amour j'ai senti
mon âme ne demande autre plaisir
et ne se soucie point des peines qui l'attendent.

Pensando a quel che d'Amore ho provato,
l'anima mia non chiede altro diletto,
né il penar non cura il quale attende⁷.

(Traduzione di Sara Svolacchia)

⁷ *Ibidem*, pp. 29-32.

DARIA GALATERIA

«LÀ DOVE OGNI SAPERE UN PO' SI SFIGURA»

Jacqueline Risset ha dedicato a Proust pensieri critici inauditi per profondità e novità metodologica. Nello scrittore – giudicato a lungo un mondano della *rive droite* – Risset segnala i passaggi più attivi politicamente: e per esempio l'attenzione ai primi massacri armeni. Nel 1896, il giovane Marcel assiste al dibattito del Parlamento francese che sceglie di non intervenire, e riporta – in *Jean Santeuil* – il discorso del socialista Jaurès, portatore della verità e dell'indignazione. Ma Risset, di cui tutti rimpiangiamo l'intransigente passione etica e ideologica, non attribuisce a Proust (pur coinvolto nell'*affaire Dryfus*) intenti politici: riconosce in Proust invece la volontà di studiare, per il romanzo a venire, gli accenti della verità. E il mestiere di poeta consente a Risset una visionaria interpretazione dei primi quaderni preparatori della *Recherche*, con i loro appunti apparentemente sparsi: si tratta quasi di poesie, vibranti del calor bianco della creazione in atto. Il laboratorio dello scrittore, caro al suo (e nostro) maestro Giovanni Macchia, diventa in Risset visione dell'urgenza della scrittura nascente.

Sempre solare, Jacqueline Risset si chiedeva, con Valéry: com'è possibile che osiamo addormentarci? Che fiducia nella fedeltà del corpo, nella costanza del mondo. Eppure il sonno era caro a Jacqueline perché così vicino alla poesia, e anche alla lettura (una persona che legge è come addormentata, morta a se stessa e alla vita). Di questa «spaventosa e ignota impotenza» che è il sonno – il sonno ci porta «là dove ogni sapere un po' si sfigura» – preferiamo considerare, scriveva Risset, il breve brio del sogno, che non sospende l'io. La radiosità incancellabile di Jacqueline sempre diventava, in tutta naturalezza, modo di fare critica e poesia: anche proprio quando ripensava il sonno notturno. «Il carro del sonno è come il carro del sole» (*Une certaine joie, essai sur Proust*, 2009). Il sonno, argomentava Risset, si considera per il lavoro notturno di elaborazione dei problemi: «Tutto si risolve, dice svegliandosi, / poiché il sonno mi ha dato da pensare» (Paul Eluard). Altrimenti, del sonno si parla in assenza: «l'insonnia costringe a pensare al sonno. Ma poiché lo desidera, cessa al tempo stesso di vederlo». Nelle *Puissances du sommeil*, Jacqueline Risset, in brevi, incantati capitoli, aveva intrecciato la grandissima letteratura dell'insonnia – Cioran, Proust,

Valéry – agli scrittori del sonno – Rimbaud, Joyce, Kafka, Bataille: e loro, con suo tipico gesto, con le proprie memorie. A iniziare dai primissimi ricordi: i bambini che rifiutano «il sonno obbligatorio, capriccio degli adulti», insensata imposizione dell'abominevole buio di tutti i terrori: eppure il cuscino «è la guancia della nostra infanzia». Accanto, nelle pagine sui vasi di Olimpia, Hypnos e Thanatos riposano nelle braccia della madre, la Notte; e sono, Sogno e Morte, gemelli. I Sette dormienti di Efeso, che riposano trecentonove anni per sfuggire al regno degli idoli di Decio imperatore, incrociano il «liquidus somnus» di Lattanzio, Ulisse e *Le mille e una notte*. Ma la Risset mostrava di amare piuttosto il sonno d'amore, e la stanza di specchi dedicata al dio Hypnos nella casa creata per il libertinaggio da Vivant Denon, nel Settecento del piacere del vivere. E accanto ai mistici, naturalmente, parla Dante nella selva: «Io non so ben ridir com'i' v'entrai / tant'era pien di sonno a quel punto».

Jacqueline Risset era come trascinata da un'intensità di calore mentale anche nei progetti più vasti, come la traduzione e l'interpretazione di Dante, che diventava, nel suo francese, profondo e prossimo, come era per i contemporanei (*Dante scrittore; Dante, una vita*). Ma amava, in letteratura, l'istante (*Il tempo dell'istante* è la sua raccolta poetica del 2011, da Einaudi) di cui ha scritto che è il tempo dell'assenza del tempo, discontinuo come il respiro («il pensiero batte, come il cuore» diceva Paul Claudel, e Jacqueline: «ogni oggetto è un momento del respiro dell'io»): «Fuori / dentro / il tempo si concerta». Perciò la Risset predilige nei saggi (sono le scelte critiche del *Silenzio delle Sirene* del 2006) la scrittura nascente, «lo scatto in cui la vita si riaccende»: il surrealismo attento all'inconscio, il monologo interiore di Edouard Dujardin, istante afferrato per la gola secondo Mallarmé; il teatro balinese di Artaud, esperienza mentale che precede la parola; il «decentramento» e la «disseminazione» della poesia di Apollinaire. Il *Quaderno 1908*, nucleo germinativo della *Recherche* di Proust, non laboratorio, ma testo poetico di un'energia «febricitante»; splendida l'intuizione visionaria che le fa «vedere» negli appunti proustiani – ritmati dall'ansia del momento in cui bisogna risolversi «a disfare i bagagli o partire» nell'avventura della scrittura – la cadenza di una poesia, nel respiro (l'affanno) interiore della creazione a venire le sospensioni della versificazione, il battito metrico. Così anche i sogni, nella *Recherche*, sono, nella loro ricerca della verità e del dolore («la pensée la plus avide de vérité du dormeur accède à ce qui la blesse et qu'elle désire») sono agitati da quella «straordinaria effervescenza intellettuale» che il racconto del mattino «appiattisce». E anche qui Jacqueline identifica e predilige il *Rêve* dei *Plaisirs et les jours* in cui l'incolore madame Dorothy B. nel sogno coglie con la lingua, con cattivante vivacità, le lacrime

del sognatore, sgorgate dopo «un piccolo spasmo»: unico caso di fusione amorosa dell'opera proustiana, attenuata dallo spostamento di persona, e nel sogno. E soprattutto si celebra l'istante in Bataille (al suo concetto del sacro la Risset ha dedicato alcuni dei più intensi titoli tra i circa cinquecento della sua bibliografia): Bataille «che fa tremare il grande corpo dei concetti istituiti» scuotendoli in istanti di eccesso in cui il pensiero viene meno, come nel riso. Che invece, nei versi di Jacqueline, può essere mite: «familiarità assoluta della luna / (...) / nessuno ride così dolcemente come te / né così da vicino, Giacomo Leopardi».

Jacqueline Risset ha traghettato la cultura italiana e francese come un unico movimento, con la sua attività di docenza, e scrivendo di Proust e di Fellini, traducendo Machiavelli e il poeta Ponge: «tradurre è disfare il tessuto», diceva: ma è anche un'anamnesi, memoria. Agli istanti che sembrano insignificanti, che hanno la strana «logica del fulmine» e che «bucano la memoria», e però danno senso alla vita, la Risset aveva dedicato quest'anno (*Les instants les éclairs*, Gallimard) un'autobiografia a lampi, a partire da certe immagini dell'infanzia: perché bisogna sempre, pensava, risalire alla fonte, alla genesi (di nuovo) del gesto. Corse in bicicletta, istanti «diurni e luminosi», e sogni ricorrenti, come quello dell'«esercizio alla morte»: scivolare lungo la strombatura d'una finestra; «si fa in tanti, come un corso di ginnastica»; alcuni fanno l'esperienza di uno spazio vasto attraversato in caduta libera, «liquefazione consenziente del corpo». Era la sua lezione d'amore per la vita e l'arte, che aderiva con pienezza al loro disordine: «Non è che l'istante sia una cosa confortevole, come il colpo di fulmine del resto».

MARINA GALLETTI

POESIA E TRADUZIONE

DA PONGE A DANTE

Il silenzio delle sirene e *Traduction et mémoire poétique*, usciti rispettivamente nel 2006 e nel 2007, costituiscono un punto di approdo decisivo nella riflessione critica di Jacqueline Risset: non solo perché chi, come me, è stata sua studentessa, può riconoscervi, più esplicitamente che nei suoi precedenti studi, la messa in forma sistematica delle tematiche radicalmente innovative proposte nelle sue lezioni, ma anche e soprattutto perché i due volumi portano allo scoperto la postura al tempo stesso rigorosa e arditissima che anima la sua ricerca, ricerca spinta fino ai limiti del testo letterario.

Vorrei in questa prospettiva partire da un interrogativo che circola sotterraneamente nel *Silenzio delle sirene*, e che, esplicitato nel penultimo capitolo del volume in apertura al saggio su Marcelin Pleynet, si prolunga e si rilancia in apertura a *Traduction et mémoire poétique*, interrogativo che ci approssima, a mio avviso, al cuore della ricerca di Jacqueline Risset: «qual è il senso, oggi, di scrivere poesia?» o, nella variante di *Traduction et mémoire poétique*, «*Qu'est-ce que la poésie?*»¹.

Apparentemente ascrivibili a due ambiti diversi – in un caso i sentieri più impervi e innovativi della letteratura del Novecento, nell'altro l'atto della traduzione – *Il silenzio delle sirene* e *Traduction et mémoire poétique* si rivelano infatti, seguendo il filo di questo interrogativo, strettamente annodati l'uno all'altro, come le due facce mobili, reversibili, di un solo dispositivo, che calamita e al tempo stesso è calamitato da un ulteriore ambito, che potremmo definire presente *in absentia* in entrambi i volumi: mi riferisco alla pratica della poesia. Una pratica che è rimessa in causa della poesia intesa, nel senso tradizionale del termine, come «luogo intoccabile, fuori dello spazio e del tempo», secondo quanto scriveva Jacqueline Risset stessa nel

Questo scritto è una nuova stesura della presentazione dei volumi *Il silenzio delle sirene* e *Traduction et mémoire poétique* (Centro di Studi italo-francesi, 9 ottobre 2007) con la partecipazione di Alberto Castoldi, Giorgetto Giorgi, Gianfranco Rubino e il coordinamento di Valeria Pompejano, presente l'autrice.

¹ J. Risset, *Il silenzio delle sirene*, Roma, Donzelli, 2006, p. 146; Ead., *Traduction et mémoire poétique*, Paris, Hermann, 2007, p. 17.

1972 nel saggio *L'invenzione e il modello*, e che si compie con «un uso diverso del linguaggio, cioè con un rifiuto sistematico dell'“unità”, con una scelta rinnovata della frammentarietà, della contraddizione, della divisione»², in accordo con l'asserzione di Pleyne «Frammentazione è la fonte». Di qui la ridefinizione del testo stesso come gioco: in esso ogni frammento si configura come l'emergere provvisorio, instabile, di «un'operazione che si rifà», il «materiale fastasmatico o mitico è preso in equazioni visibili» e «il lavoro si compie sulle leggi stesse di questo lavoro»³.

Jeu, la prima raccolta poetica di Jacqueline Risset, uscita contemporaneamente al saggio *L'anagramme du désir. Essai sur la Délie de Maurice Scève* nel momento di massima partecipazione forse al fervore sperimentale di «Tel Quel», era accompagnata da questa avvertenza dell'autrice che precisava il senso del termine gioco: «Jeu n'est pas à lire comme un poème. Les groupements, les images, n'y sont pas pour être goûtés, isolés en suivant. Ils y sont par rapport à leur suite, qui les vide, en retournement, sous la forme à la fois de l'application et de la loi – pour saisir la pensée quand elle agite les bases, en traversant la philosophie, la biographie, le moment présent»⁴. E, alcuni anni dopo, un'altra raccolta poetica, *La traduction commence* (1978) si esplicitava non più come «il riflesso di un'esperienza svolta altrove, prima», ma – a partire dalla presenza privilegiata di Mallarmé e di Jakobson – come «lavoro sul funzionamento del testo», cioè come lavoro sulla lingua e contro la lingua, in cui le parole vuote, prive di valore lessicale, da un lato, l'inter-testualità, i segmenti narrativi decontestualizzati dall'altro, assumevano il ruolo di assi portanti di una scrittura in movimento, aperta all'incessante deperdizione di senso. Processo di cui nel testo-collage *O miei dolci animali* – che chiude l'ultima sezione della raccolta – la traduzione di citazioni attinte da testi letterari di più lingue e le sue variazioni si configuravano come l'amplificazione e il compimento.

«Per fare poesia, confidava peraltro Jacqueline Risset, è stato determinante per me la lettura della traduzione che Pierre-Jean Jouve ha fatto di Hölderlin: quella strana lingua che è la traduzione ha delle possibilità che quella normativa ignora»⁵.

Se la traduzione, o meglio l'*étrangeté* della lingua della traduzione, si configura come la matrice dell'atto poetico, reciprocamente, è nell'inattesa mutazione che l'incontro con Dante avrebbe impresso alla produzione poe-

² J. Risset, *L'invenzione e il modello*, Roma, Bulzoni, 1972, p. 221.

³ *Ibidem*, p. 222.

⁴ J. Risset, *Jeu*, Paris, Seuil, 1971, quarta di copertina.

⁵ J. Risset, *Musiche della vita*, programma di Radio RAI Tre (24/04/2011).

tica successiva dell'autrice – i *Sept passages de la vie d'une femme* (1985) ma soprattutto *L'Amour de loin* (1988), i *Petits éléments de physique amoureuse* (1991) e la più recente raccolta *Les Instants* (2000) – che bisogna rinvenire la prima matrice della sua traduzione in francese della *Divina Commedia* (1985-1990). «La mia traduzione, leggiamo in una intervista su “Paese Sera”, è nata da un processo strano. Mentre lavoravo al mio libro – si tratta del saggio *Dante écrivain* uscito nel 1982 – mi sono accorta che scrivevo poesie diverse, più semplici, molto più narrative e veloci come ritmo, che mi implicavano molto come soggetto (...). A questo punto ho avuto voglia di far accedere il lettore francese a questi aspetti: la pressione narrativa, le implicazioni del soggetto e la velocità»⁶.

Questa circolazione ininterrotta dalla traduzione alla poesia e dalla poesia alla traduzione che accompagna la produzione di Jacqueline Risset e che si prolunga anche dalla traduzione alla traduzione – se è vero che è stata la traduzione in italiano del *Parti pris des choses* di Ponge (1979) a precipitare la traduzione in francese di Dante («peut-être que je n'aurais pas pu traduire Dante en français si je n'avais pas traduit Ponge en italien», afferma Jacqueline Risset)⁷ e se è probabilmente nell'aura della prosodia moderna della traduzione di Dante che si è prodotta la versione in italiano di *L'Amour de loin* –, questa compenetrazione della poesia e della traduzione si esplicita in *Traduction et mémoire poétique* in una nuova valenza tanto dell'atto di tradurre inteso non più come un complemento del lavoro poetico ma come vero e proprio «detonatore di scrittura», quanto dell'atto poetico stesso ridefinito come «invention créatrice qui naît à l'intérieur de l'acte de traduire», «choc venu d'une langue poétique autre»⁸, cioè ri-traduzione.

Di qui l'emergere di una nuova nozione: quella di «memoria poetica», non semplice archivio o passivo accumulo dei dati dell'esperienza, ma «laboratoire mystérieux, où les territoires du conscient et de l'inconscient entrent en rapport»⁹ in una complessa ricreazione e creazione del passato.

Abbandonando le più recenti ricerche di traduttologia e di poetica della traduzione, Jacqueline Risset in *Traduction et mémoire poétique* mette alla prova la pertinenza di queste nozioni, non attraverso la sua esperienza di poeta e di traduttrice, ma approssimando gli autori che non cessano di

⁶ J. Risset, *Che fatica tradurre Dante!*, intervista di Elisabetta Mondello, «Paese Sera», 29 aprile 1983, p. 8.

⁷ R. de Ceccatty, *Jacqueline Risset des deux côtés des Alpes*, «Le Monde», 19 mai 1995.

⁸ Risset, *Traduction et mémoire poétique*, p. 19.

⁹ *Ibidem*, p. 21.

mobilitare la sua memoria poetica: Dante, Scève, Rimbaud, Proust. Ne deriva una ricchezza di implicazioni sorprendente.

Ad esempio, in Dante, la molteplicità di significato che riveste la nozione di traduzione, che si può leggere di volta in volta come reinvenzione del legame mosaico, come volgarizzazione, o viceversa – nell’urto provocato dall’irruzione di frammenti di lingue incomprensibili – come nocciolo irriducibile, ma anche, per condensazione, come luogo germinativo della poesia nascente. Ad esempio ancora, in Proust, la complessità della costruzione della memoria poetica che si produce «par éclats», nelle modalità ora dell’imitazione, ora della parodia, ora del pastiche, ma anche, inaspettatamente, come il laboratorio stesso in cui si coagulano, in una sorta di illuminazione, i grandi motivi della *Recherche*: mi riferisco al *Carnet de 1908*, vero e proprio poema, come lo definisce Jacqueline Risset, ma anche testo-chiave della poetica della saggista per le straordinarie risonanze che ne conseguono in lei; infatti se, nel *Silenzio delle sirene*, il *Carnet* ci consegna l’immagine inedita di un Proust sorprendentemente prossimo, nel momento della scrittura nascente, al Mallarmé degli scritti frammentari, nell’ultima sezione di *La Traduction commence*, lo stesso mobilita la sua ritraduzione in scrittura poetica¹⁰.

Alla fine del percorso nel ‘suo’ Novecento, che, sotto il segno di Kafka, muove – a latere del Novecento ufficiale – dalla «volontà di essere forma autonoma della conoscenza», Jacqueline Risset ci consegna un nuovo cruciale interrogativo: «Se la poesia risorgesse “primo fuoco nel basso del mondo morto”, a cosa somiglierebbe?» e, radicalizzando la portata di quest’ultima a partire dall’assunto di Bataille «la letteratura non è nulla se non è poesia», abbozza in *Se la poesia*, una possibile risposta in forma di visione. Collocato nell’ultima sezione, ma separato dagli altri testi della stessa da uno spazio bianco, il testo, funge al tempo stesso da congedo al lettore e da vera e propria «bouteille à la mer» lanciata verso l’avvenire: «Dopo un secolo di interrogazioni, di contestazioni, di dubbi radicali – dopo la svalutazione dadaista delle arti, dopo il ripudio surrealista dei “pohètes”, dopo la “haine de la poésie”, dopo un consenso così largo sulla sua inutilità, “inammissibilità”, inesistenza – apparirebbe forse più forte, ritroverebbe il suo stato sorgivo, di irruzione dell’istante, di aurora del mondo?».

¹⁰ J. Risset, *MP 1908*, in Ead., *La Traduction commence*, Paris, Christian Bourgois, 1978, pp. 91-93.

Traduction et mémoire poétique partecipa di questa visione da un'altra postazione: da quell'osservatorio privilegiato della poesia che è, nel suo stato sonnambolico¹¹, la pratica della traduzione. Qui la poesia sgorga, come scrive Yves Bonnefoy, da un paradosso: ciò che la poesia rende impossibile, ovvero la traduzione della poesia stessa, è nel contempo ciò che rinforza nel traduttore la sua vocazione di poeta. Martin Rueff che nel 2018 avrebbe teorizzato una categoria intermedia tra i poeti e i traduttori, quella dei poeti-traduttori, all'interno della quale situa Jacqueline Risset, indica nell'«exercice très important et très difficile»¹² dell'autotraduzione il culmine di questo scambio tra poesia e traduzione e, nel saggio stesso, il punto di svolta – sotto la pressione della pratica traduttiva – da una concezione dell'istante quale rottura e discontinuità a una concezione dell'istante inteso, a partire dal modello proustiano, nel contempo come «essence du temps» et «hors du temps».

Traduction et mémoire poétique è un libro a parte. Si potrebbe dire addirittura che non somiglia a un saggio. Nel suo andamento onirico, sembra piuttosto sgorgare da brusche accensioni della mente come se il pensiero stesso si fosse trasmutato in poesia. È un'indicazione per il lettore. A chi voglia addentrarsi in queste pagine densissime è necessaria una postura particolare, la disposizione ad accogliere quella «poetica degli istanti» in cui, in ultima analisi, si può racchiudere il pensiero di Jacqueline e Risset (e in questa direzione occorrerebbe tener conto anche di Georges Bataille – nome stranamente assente nel volume¹³ e la cui forza propulsiva sulla poetessa è svelata dalla rapida visione di *Collège 1938*, uno dei «Fragments arrachés à la philosophie» che scandiscono i *Sept passages de la vie d'une femme*).

La poesia – avverte Jacqueline Risset in introduzione a *Traduction et mémoire poétique* – è della stessa sostanza del sacro.

¹¹ Cfr. in proposito R. Minore, *Le chiavi del Paradiso*, intervista a Jacqueline Risset, «Il Messaggero», 16 gennaio 1989, p. 12.

¹² M. Rueff, *Un instant, s'il vous plaît*, in J. Risset, «Une certane joie». *Percorsi di scrittura dal Trecento al Novecento*, a cura di M. Galletti in collaborazione con F. Cera – M. Felici – S. Svolacchia, Roma, Roma TrE-Press, 2018, p. 79.

¹³ Salvo nell'introduzione a p. 25 e nel capitolo su Proust a p. 113. Per un approfondimento dell'istante in Proust cfr. anche il saggio postumo di J. Risset, *Georges Bataille*, a cura di M. Galletti – S. Svolacchia, Roma, Artemide, 2018.

GIANFRANCO RUBINO

NON SOLO ISTANTI

Si conosce da tempo la predilezione di Jacqueline Risset per l'istante e conseguentemente per il taglio concentrato e frammentario della scrittura e del pensiero. Viene allora da chiedersi come mai questa propensione coesista con la sua passione dichiarata e praticata per un'opera estesa quale la *Recherche* proustiana.

L'apologia dell'istante ricorre in vari scritti, tanto di Jacqueline Risset quanto dei suoi commentatori (emblematico il titolo del volume a lei dedicato da tanti amici e colleghi nel 2012, *I pensieri dell'istante*), fino a ispirare la denominazione e buona parte del suo libro *Les instants les éclairs*, dove si manifesta sia come leit-motiv tematico sia in quanto motore di riflessione, notazione, pensiero. L'adesione a questa dimensione della temporalità e la sottolineatura della sua importanza vengono espresse fin dall'incipit: «Ils trouvent la mémoire, ils révèlent, se vantent. Disent que par eux la vie vaut d'être vécue, même s'ils sont infimes, insignifiants, ou paraissant tels. On ne peut en réalité les juger à la mesure des autres moments ou aspects d'existence. En tout cas, c'est à eux qu'il faut revenir». Molteplici sono i passaggi che esplorano in termini non sistematici il funzionamento dell'istante, i suoi modi di apparizione, i suoi effetti, il rapporto con l'insieme dell'esistenza, fino a interrogarne e raffinarne la definizione: «(...) la définition d'instant ne tient pas tant à la brièveté qu'à la séparation: arrachés à la trame, c'est ce qu'ils demandent, c'est ce qu'ils font; (...)»; e ancora: «Il faudrait retenir chaque instant – ô temps suspends ton vol. Mais l'arrêter serait inexact, erroné, injuste. Ce que j'appelle instant est une tentative maladroite de vivre plus à fond ce tissu qui s'enfuit». E sempre il contrassegno emotivo caratterizzante è quello dell'intensità. Un sinonimo ma con connotazione amorosa è il *coup de foudre*, cominciamento assoluto che annulla gli istanti precedenti, nascita prodigiosa, mistero dell'insorgenza, «comble de l'affirmation». Altro equivalente, con connotazioni spaziali ancor più che temporali, è l'*éclair*, il lampo, che non può essere oggetto di teoria se non nel senso etimologico di *cortège*, sequela, e che come espressione del desiderio d'ignoto illumina, fa balenare, può animare soprattutto la poesia ma anche la prosa, specie se si manifesta nell'abbozzo, nell'esquisse, come il *Carnet* proustiano del

1908, testimonianza di proiezioni potenziali che eccedono l'opera finita. Separatezza spaziale e temporale e intensità caratterizzano altresì l'esperienza del sogno, così cara a Jacqueline Risset. Il sogno non è né istante né colpo di fulmine, nota la scrittrice, ma appartiene alla stessa contrada, perché «*apparaît sans être demandé, à l'intérieur d'une durée qui semblait lisse et destinée à la continuité sans histoire*».

Sarebbe però un errore attribuire a Jacqueline Risset una fenomenologia esclusiva e univoca dell'istante, una sua artificiosa ipostatizzazione. Le è ben chiaro che l'esperienza dell'istante risulta inseparabile dalle sue correlazioni temporali ed esistenziali. Dell'istante, le sono evidenti le contropartite concettualmente e ontologicamente indissociabili. In quanto fattore di discontinuità, esso presuppone una continuità che rompe; la frattura della continuità è la condizione stessa della sua preziosa intensità: «*L'intensité de l'instant se reconnaît à la durée que pourtant il brise*». Come esperienza puntuale e immediata, l'istante si contrappone alla durata; come sensazione autosufficiente, esula da ogni progettualità: «*Instant, coup de foudre, rêve. C'est la même constellation, certes – l'autre versant, le contraire du projet*». Essendo manifestazioni di «*éclairément, de communication intense avec l'inconnu*», gli istanti privilegiati spiccano sui momenti nulli dell'esistenza, rispetto ai quali si pongono in antitesi radicale. Allo stesso modo, il balenare del lampo nasce dalla notte che lo circonda: il lampo sta alla notte come l'istante sta alla durata.

In realtà, quelle correlazioni non rappresentano tanto o soltanto dei limiti fastidiosi contro i quali l'istante deve ogni volta affermare la sua specificità e il suo valore: sono delle precondizioni perché esso si manifesti nella sua pregnanza. D'altra parte l'istante nella sua solitudine non è cosa confortevole: essere traversati da quella luce vuol dire esserne sorpassati, cadere nel vuoto, duro quanto un muro o un armadio, ritrovarsi nell'esistenza a vivere quell'attimo come un passato; e il ricordare l'esperienza dell'istante è pallido surrogato, non equivale a viverla.

La continuità e la durata non sono 'nemiche' dell'istante, né lo è la notte in confronto al lampo. L'opposizione perde la sua pertinenza alternativa per instaurare un rapporto di complicità e di mutua presupposizione. Prima di tutto, si tratta di prendere atto della difficoltà, o proprio dell'impossibilità d'«*imaginer une continuité d'instant, au sens d'éclairs, de coups de foudre, d'illuminations*». Desiderabile, il lampo non può tuttavia prolungarsi senza cessare di essere tale. Ma la notte su cui si staglia è veramente soltanto notte? In rapporto ai momenti privilegiati, quelli apparentemente piatti sono in realtà permeati da una certa effervescenza che è attesa, impercettibile ma già agitata, già amorosa. L'intensità è preparata da una tensione serpeggian-

te. Sarebbe giusto domandarsi se esistono realmente momenti nulli. Tutto avviene come se l'oro che si estrae dagli istanti privilegiati appartenesse a una vena diffusa nella terra, che si concentra in essi ma irriga marginalmente anche gli altri, quelli nulli. L'importante è di cercarli, perché non è facile riconoscerli. Ci sono poi i momenti muti, quelli senza parole, che non si oppongono alla durata, ma ne costituiscono una leggera e insieme profonda dilatazione. Forse, gli istanti provengono «du trop-plein de la durée».

Ma se le cose stanno così, qualche interrogativo retroattivo è giusto porsi, riguardo al vero movente della passione degli istanti. Un dubbio autocritico sfiora Jacqueline, quasi di ordine etico. E se quel culto dell'istante non fosse altro che un modo di sfuggire alla prassi, di rinviarla *sine die*? «Suis-je en train de découvrir», si domanda, «que la passion des instants n'est en définitive qu'un divertissement par rapport à la seule chose qui m'importe vraiment, et que je ne cesse de différer, qui est peut-être, justement, la continuité? L'inconstance qui m'était si souvent reprochée est-elle vraiment constitutive de ma façon d'être? fuite renouvelée, évitement de la seule chose à faire, du seul vrai devoir, celui de penser dans le continu et de s'y maintenir?». In quest'ottica la predilezione degli istanti sarebbe stata un alibi per giustificare quell'incostanza che permetteva di accedere all'intensità da essi irradiata. Ma forse questa ripugnanza a entrare nella catena delle responsabilità, dei compimenti, del generare, più che a una disposizione di tipo gidiano potrebbe risalire a una dimensione dell'infanzia, alla promessa ancora da mantenere a quella infanzia, stagione originaria dei primi istanti, cui si sente fedele e che ancora non pensa di avere abbandonato. Un lavoro sull'infanzia, da compiere: e di fronte alla pressione di scrivere, al compito da svolgere, «le privilège accordé à un objet quelconque – “instant”, “coup de foudre”, ou inversement “continuité”, “durée” –, ce privilège, ou préférence, ou nécessité même de l'objet s'efface». La scrittrice arriva ad ammettere che, valorizzando l'istante, non cessa tuttavia di desiderare la continuità, di voler situarsi nel fiume che scende con calma, nel «grand fleuve d'écrire». La continuità diventa un oggetto di desiderio implicitamente perseguito.

Una concezione non riduttiva dell'istante si manifesta così nelle pagine di *Les instants les éclairs*. Certo, l'effetto liberatorio dell'istante rimane folgorante, in quanto «expérience de la délivrance du temps», esperienza distinta dal presente che, esso sì, è immerso nella temporalità e in quanto tale soggetto al dolore. In un mondo votato alla sparizione continua, l'istante «se dresse et résiste (...) soleil véritable, éclair, soleil et roc». Resta peraltro precaria la sua opposizione alla morte, che a sua volta è istante. In questa riflessione che continuamente si reitera come in cerchi d'acqua, in altrettante sfumature e approssimazioni, Jacqueline Risset suggerisce l'in-

sospettabile complessità dell'istante, pur senza alterarne la specificità. Esso non si riduce a un'unità semplice e monodica. Emblematica la condizione di quel momento che spicca fra tutti, il momento di felicità, che non è solitario, come sembrerebbe a prima vista, ma è un insieme, un accordo di componenti esterne e interne: «Ensemble d'éléments disparates qui par l'effet du temps et du lieu se mettent à créer entre eux un accord tel que toutes choses jouent alors harmonieusement, inventant un rapport imprévisible et total». È in una pagina quasi proustiana sul luogo che la scrittrice sottolinea questo carattere composito e nello stesso tempo omogeneo del momento di felicità, formula di moltiplicazione di sé in un accordo miracoloso fra l'io e il mondo. Tanto che la complessità di questa intesa induce a chiedersi se la morte possa distruggerla.

Questa comprensione dell'interrelazione sfuma la radicalità del rapporto con la scrittura letteraria. Come lettrice, Jacqueline Risset ama ed ha amato i romanzi, ma come scrittrice l'idea di raccontare una storia la scoraggia e l'annoia. Per lei, il desiderio di scrivere si proietta elettivamente sugli istanti, su «les expériences du rien, les coups de foudre comme lumière brusque qui déchire la nuit et ne la chasse pas». Prediligere i momenti 'insignificanti' e non codificati rispetto alla mole di senso e di costruzioni di cui le vite sono capaci, comporta di rivolgersi alla stagione dell'esistenza più sensibile e ricettiva rispetto alle sensazioni, ovvero all'infanzia. È da lì che vengono le immagini più intense. Basterebbe pescarle e riportarle in superficie come pesci in una rete. E per questo occorre scrivere, e scrivere significa fare i conti con la pigrizia. Ma scrivere che cosa, che cosa si ha da dire? La propria vita. Due possibilità si aprono allora: o riportare tutto ciò che si presenta, come lo stendhaliano specchio lungo una strada (e il rischio è quello di costruire tante bottigliette, di inscatolare e irrigidire in vitro sensazioni, cose ed eventi); oppure accanirsi a interpretare una sensazione prodottasi una sola volta ma inesauribile come oggetto di decifrazione (e il pericolo è quello della ripetizione letale, per non produrre poi che un pesciolino). Soluzione possibile? «(...) dans chaque phrase, suivre l'écriture comme un rêve – à peine – éveillé», ascoltare «les chants, les petits cris qui émergent, le tissu qui se tisse». Forse, non si tratta più, o non soltanto, di scrivere, ma di vivere istanti e non istanti, con intensità, delicatezza e forza. Questa disponibilità ad accogliere neutralizza in qualche modo le opposizioni fra il 'tout dire' e la ricerca delle impressioni forti. Certo, il fascino di queste ultime incoraggia il privilegio riservato alle illuminazioni, caratteristiche della poesia, così che la scrittura vaga e oscilla, attratta dalla possibilità di captarle attraverso una ricerca infinita, antitetica all'opera compatta e compiuta. *Lesquisse*, o la nota che non accompagna un testo maggiore ma si rende autonoma, esercita un

fascino confermato dall'esaltazione del *Carnet* proustiano del 1908. Ma quel che conta è l'omaggio a ciò che è, reiterabile con approssimazioni successive, sempre guidate dall'intento di istituire un rapporto con lo spazio del mondo: «(...) écrire est expulser de soi, mettre dans le monde (au monde) quelque chose de soi qui n'était pas seulement de soi, qui était le rapport unique, mais parlant, d'un soi au monde».

La scrittura come relazione con il mondo include l'istante e la durata, il lampo e la notte, senza orientamenti programmatici, in una condizione di ascolto e di apertura alla imprevedibile manifestazione della presenza. Un tessuto che si intesse... Si capisce come Jacqueline Risset possa tanto amare non soltanto il Proust delle *esquisses* ma anche quello della *Recherche*, pur così estesa, dove gli istanti spiccano proprio sullo sfondo della durata, mentre le epifanie abbracciano il sé e l'altro da sé.

MARTIN RUEFF

VELOCITÀ DI RISSET

1. *Come era venuta.*

Quelque chose de blanc
 lumière venant vite sur la mer
 s'en allant
 comme elle était venue, rapide

Qualcosa di bianco
 luce venuta veloce dal mare
 va via
 come era venuta, rapida
 (trad. J. R.)

Colei che aveva scritto un saggio dedicato alla velocità di Dante (*Vitesse de la Comédie*, «L'Infini», II, 1983) e non aveva rifiutato di estendere la sua passione per il nome proprio (si dedica a Scève, ma anche agli anagrammi di Saussure) fino al suo stesso nome (pubblica *Récit* in «Tel Quel», II, 1966 – *récit?* Risset), è partita: «com'era venuta, rapida».

Velocità di Risset. Tristezza di *récit* di colei che, *partita troppo presto*, si fermava di frequente presso *Poésie*.

2. *Poeta-traduttrice.*

Se ci fosse qualche interesse storico, poetico o teorico a isolare, fra i poeti e i traduttori, un insieme di 'poeti traduttori', potremmo forse riconoscerli dal fatto che le loro risposte, ogni volta diverse, alla domanda «perché traducete?» non differirebbero, o lo farebbero il meno possibile, da quelle che darebbero alla domanda «perché scrivete?». E poiché scrivere è vivere nella convinzione che la differenza fra *sogni di cose* e *sogni di parole* è imprevedibile e difficile da situare, non ci sarebbe nemmeno molto senso a riservare i primi ai poeti e i secondi ai traduttori, e nemmeno gli uni e gli altri, alternativamente, ai due volti di uno stesso destino, di uno stesso carattere. Diciamo che il poeta(-traduttore) va dalla cosa-parola alla parola

e che (ciò è in apparenza più semplice e senz'altro più vero) il (poeta)-traduttore va dalla parola-cosa alla parola. In altri termini, i poeti-traduttori fanno circolare il genitivo della bella espressione di Mallarmé: «dono del poema»: vogliono essi stessi far dono di un poema alla loro lingua e fanno alla loro lingua il dono del poema degli altri – poiché «ogni traduzione vuole essere in primo luogo la possibilità che, fra molte altre, resta la prima per ogni poesia: quella, semplicemente, di essere a portata di mano». Politeista, il poeta-traduttore venera l'esistenza delle lingue e Babele offre il racconto antico delle sue fortune, a condizione che egli sappia rendersi a lei disponibile.

Del resto ci sono sempre stati poeti traduttori poiché la poesia non smise di celebrare le possibilità della lingua fra le lingue, affascinata dal *factum linguarum* almeno quanto dal *factum linguae* – Du Bellay, Marot, Milton, Ungaretti, Pound, Celan, Bachmann, Jaccottet: la lista è lunga e non omogenea. E merita di essere studiata. Nel XX secolo, diremo che il poeta-traduttore è convinto che la traduzione sia una delle corde della sua lira impersonale: attraverso la traduzione, egli fa prova delle transazioni delicate e dolorose che implica la vita di ogni soggetto in *una* lingua (poiché è già un compito delicato quello di scrivere nella *propria* lingua). Bernard Simeone: «tradurre disapprende il possesso, l'identificazione, l'idolatria sempre in agguato nel rapporto a ciò che s'inscrive». Nel caso della poesia italiana, e per ragioni dovute forse allo statuto nazionale del bilinguismo italiano (latino/dialetti poi italiano/dialetti), i poeti offrono spesso un *quaderno di traduzioni* in cui si può cogliere più che un semplice esercizio di stile (fra i più recenti: Erba, Ceronetti, Sanguinetti, ma anche Giudici, Fortini, ecc.). In Francia, non sono mancati poeti traduttori dall'italiano: Philippe Jaccottet, Claude Mouchard, Bernard Simeone (di cui abbiamo appena pubblicato *Écrire, traduire en métamorphose*, Verdier, 2014), Jean-Charles Vegliante, ecc.

Per questo i poeti traduttori sono figlie e figli del loro tempo: il XX secolo ha cercato per più versi di sfrattare il soggetto *nella* lingua (il che non vuol dire, come affrettatamente si vorrebbe, *dalla* lingua). E da qui, senza dubbio, egli cerca una *via all'insubordinazione*, una maniera di lottare contro la padronanza, l'autorità, la postura del poeta dalla parola forte. Tradurre non è tradire, è servire: è onorare il conflitto delle fedeltà che anima tutti e a cui il poeta, forse più che ogni altro, vorrebbe essere sensibile. È lavorare rendendo inoperosa la possibilità della propria opera. Verrà un giorno in cui si potrà tener conto di questi metodi poetici: la polifonia, l'anonimato, l'eteronimia. La traduzione a colpo sicuro.

3. *Il tirso.*

Intorno a questo bastone, in capricciosi meandri, si sfrenano e folleggiano boccioli gambi, quelli penduli come campane o coppe rovesciate, gli altri sinuosi e fuggiaschi. (Baudelaire)

Nel 1971 Jacqueline Risset pubblica i suoi due primi libri. Prima uno studio su Maurice Scève intitolato: *L'anagramme du désir: essai sur la Délie de Maurice Scève*; quindi un primo libro di poesia: *Jeu*.

Pensare insieme la filologia come poesia e la poesia come filologia, significava invitare nello stesso tempo i filologi a fare poesia e i poeti a fare filologia per creare un luogo in cui la frattura che ha diviso, nella cultura occidentale, poesia e filologia potesse diventare un'esperienza cosciente, problematica senza essere occasione d'imbarazzo o di rimozione. Creare in maniera privata e pubblica questo luogo fu la preoccupazione costante di Jacqueline Risset poetessa, traduttrice, poetessa-traduttrice e professoressa.

Non potremmo essere sorpresi che questo luogo fosse situato da qualche parte in Italia.

Jacqueline Risset è poeta – le dobbiamo diversi libri di poesia: *Jeu* (1971), *Mots* (1976), *Dans la barque dorata* (1980), *Sept passages de la vie d'une femme* (1985), *L'Amour de loin* (1988), *Petits éléments de physique amoureuse* (1991), *Les Instants*, (2000). Non esiteremmo a classificare due libri di prosa breve nell'orbita della sua creazione poetica – *Puissances du sommeil* (1997) e *Les instants les éclairs* (2014).

È traduttrice; si dedica da poetessa alla traduzione e alla traduzione da poetessa. Se Jacqueline Risset ha tradotto Zanzotto, Lalla Romano e Machiavelli, resta legata per trent'anni a un'opera che le comprende tutte – la *Divina Commedia* corretta per quasi trent'anni prima di trovare la sua forma definitiva nel 2010.

Questa traduzione è uno spartiacque ed apre il capolavoro di Dante ai lettori francesi.

Essa è accompagnata da due opere principali: *Dante écrivain ou l'Intelletto d'amore* (Seuil, 1982) e *Dante: une vie* (Flammarion, 1995), e una serie di articoli critici vivaci e generosi che riguardano parallelamente questioni di traduzione o di storia culturale. Qui Jacqueline Risset assume a volte un tono dubitativo – «Peut-on traduire les géants?» («Mezzavoce», I, 1994).

Nel momento stesso in cui Jacqueline Risset moriva, usciva in Francia la sua traduzione delle *Rime* di Dante (Flammarion, ottobre 2014).

E giacché era professoressa in Italia, poteva dire a ragione: «son filologa anche io!». Fra i suoi lavori da filologa possiamo indicare opere ispirate ed ispiranti: *Traduction et mémoire poétique. Dante, Scève, Rimbaud, Proust* (Hermann, 2007), *Une certaine joie. Essai sur Proust* (Hermann, 2009). Ma non ometteremo i numerosi studi sui poeti, da Scève fino ai *Novissimi*, tradotti, commentati, presentati. Fra le sue passioni poetiche, menzioneremo Mallarmé, Joyce e Proust, le avanguardie.

La sua bibliografia scientifica comprende più di duecento titoli. La troviamo alla fine del bel volume di omaggi *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset* (Roma, Editori Riuniti, 2012, 605 pp.) che riunisce intorno a lei un centinaio di amici, artisti, scrittori, poeti, professori. È da questo volume che bisogna ormai partire per una comprensione della sua opera.

Quando Jacqueline Risset si auto-traduce (aveva saputo commentare in modo assai puntuale le auto-traduzioni di Joyce), i rami si stringono intorno al tirso – lei è traduttrice dei suoi poemi e poetessa delle sue traduzioni. «Ed una gloria estatica sprizza da questa complessità di linee e di colori, teneri o fiammanti. Non si direbbe che la linea curva e la spirale corteggino la linea dritta? che le danzino intorno in una muta adorazione?».

È così per l'auto-antologia *Il tempo dell'istante, poesie scelte (1985-2010)*, che riunisce poemi scritti in francese e di cui lei offre una *versione* in italiano. Possiamo citare la nota che precede i poemi:

Uno scrittore francese che traduce se stesso in italiano è propenso ad accogliere tali strumenti di avvicinamento di per sé «poetici», mentre i poeti italiani attuali tendono ad attaccare l'egemonia del nome, inserendo gli elementi del discorso fino ad ora esclusi o allontanati. L'autotraduzione, in questo senso, genera una sorta di anamnesi, in qualche modo inevitabile. La traduzione, come la poesia, di cui è una forma, si nutre di memoria.

La memoria fu una delle sue ossessioni crescenti, insieme teoriche e intime. È proprio ciò che attesta il suo ultimo libro – *Les instants les éclairs*: «gli istanti trovano la memoria, si rivelano, si vantano».

Proust l'accompagnava – lei gli dedica un saggio tardivo – *Une certaine joie*.

4. *Non perse mai la collera.*

Quando rende omaggio a Bernard Simeone nel febbraio 2002, Jacqueline Risset non parla del poeta né del traduttore, ma dell'impegno politico: «questa sera vorrei parlare di un altro versante, al quale è stata fatta allusione a più riprese, che era molto importante per lui, più segreto, meno noto – benché in sé meno segreto, più pubblico – della scrittura e della poesia, voglio

parlare del suo impegno politico». Anche di lei occorre ricordare che «aveva una sensibilità politica appassionata, una *sensibilità al politico*, piuttosto che alla politica». È importante sottolineare che uno dei suoi primi articoli riguardava *Gramsci et les intellectuels* (nella «Quinzaine littéraire», 1967). Possiamo attestare che non perse mai la collera.

5. *Velocità degli istanti.*

È stata la poetessa degli istanti: ha intitolato la sua antologia *Il tempo dell'istante* e il suo ultimo libro *Les instants les éclairs*.

Inoltre, per conoscerla meglio, occorrerebbe reperire nella sua opera teorica e poetica i motivi della velocità, dell'istante fugace, di chi ci arresta senza arrestarsi, di ciò che frena e incalza per ricomporre la sua poetica, in cui si avverte anche un immaginario del soggetto nella lingua.

E in primo luogo, forse, occorrerebbe dire la disponibilità infinita della poetessa-traduttrice (la femminilità conta qui in modo determinante), la pazienza dell'innamorata, la sua apertura, la sua capacità:

Istante, colpo di fulmine, sogno. È la stessa costellazione, certo – l'altro versante, il contrario del progetto. Ma c'è una coerenza, c'è un progetto del non-progetto? Il punto in comune è la fiducia concessa alla sensazione, a quanto vi è di più immediato, a questo direttore dei lavori del non-progetto che è la pigrizia. Si tratta di una scommessa sulle virtù creatrici della pigrizia, che fa, che può far accumulare a poco a poco sotto la pelle l'imprevisto, l'ignoto che non è lontano.

(*Les instants les éclairs*, p. 23)

In ogni poetica c'è una teoria delle facoltà; nella teoria delle facoltà di Jacqueline Risset c'è un'erotica. Mostrare come questa poetica maneggi gli istanti, la loro insistenza sconvolgente e la loro scomparsa. Istante fisico, istante poetico – istante limite. Jacqueline Risset ritrova Aristotele che spiega meglio di ogn'altro l'angoscia dei bambini diventati grandi – *succede troppo in fretta*.

L'istante, invece, è in parte identico, in parte non identico. In quanto è sempre in un diverso, esso è un diverso (così, infatti, determiniamo l'istante in sé); ma in quanto l'istante è ciò che una sola volta è, esso è identico.

(*Fisica*, IV, 219 b 12-15)

L'istante, è il presente diventato intenso come un limite evanescente, è l'insistenza in ciò che si ritira: l'insistenza di questo ritirarsi. Ci sia consentita questa glossa personale di sant'Agostino – «Clamat praesens tempus longum se esse non posse» – il tempo presente esclama che non può essere più lungo. O piuttosto: *non ebbe il tempo di dire a...*

so
certo
che tu

te n'andrai veloce
ma t'ho visto
t'ho conosciuto

vivo istante di nascita assoluta
preso dentro un nome
in meno di un nome

je sais
bien s'ûr
que tu

t'en iras vite
mais je t'ai vu
je t'ai connu

vif instant de naissance absolue
pris dans un nom
dans moins qu'un nom

(*Petits éléments de physique amoureuse*, p. 58)

Questo tirso del pronome d'invocazione («Basta che ci sia *tu* affinché ci sia amore, qualunque sia in fondo il suo oggetto, che è messo dal *tu* al posto centrale, dell'invocazione e dell'adorazione», *Les instants les éclairs*, p. 62), della velocità d'apparizione/scomparsa («vivo istante di nascita assoluta») dell'istante e del nome consente di indicare qualche elemento della poetica di Jacqueline Risset.

È una poetica tragica costruita su un sapere doloroso: *lo so, so di certo che te ne andrai presto*. Citeremo l'ultima pagina di *Les instants les éclairs* (pp. 176-177) e constateremo che la spinta dell'istante dilata la prosa ad apre al poema:

Questione per finire (forse?):

da dove vengono gli istanti? Sul modello: da dove vengono i bambini?

Per i bambini, se n'è parlato spesso, non si smette di farlo.

Gli istanti sono un'altra cosa. Credo, attualmente, che vengano dalla durata, dal troppo-pieno della durata.

Sono, immancabilmente (da qualsiasi parte vengano), una benedizione: l'arrivo del vuoto.

(...)

Ma c'è un'altra cosa, che perdo, in questo momento. Contenta di perderti, altro fiocco.

Istante: inizio di primavera, colori, risveglio. Giusto grado di calore solare.

Spinta insensibile, quasi insensibile, delle foglie.

Benessere, armonia

in un'anima e un corpo

Leggerezza presenza

In questo tempo, Rosalind:

«If I could hem and have him!»

Lampi.

Infiammano, ecco tutto.

Per restar fedele agli istanti, lasciarli venire, accompagnarli nella loro nascita e nella loro fuga, per donar loro una o due lingue, servono tatto e forza. E una gran velocità d'esecuzione.

Serve anche molto amore.

(Traduzione di Umberto Todini)

SILVIA BARON SUPERVIELLE

«...VENANT VITE SUR LA MER»

Istanti, lampi, colpi di fulmine. Jacqueline Risset ha recentemente pubblicato un libro nel quale narra i sogni rapidi, luminosi, che hanno attraversato e illuminato la sua vita. Ma, leggendo le sue opere, ci si accorge che queste luci, in apparenza fugaci, sono legate le une alle altre, tracciando una linea intera, fiammeggiante, come quella dell'orizzonte.

Ne conoscevo i libri da diverso tempo. Avevo letto, tra l'altro, *Petits éléments de physique amoureuse*, l'ammirevole traduzione della *Divina Commedia* e *L'Amour de loin*. La vedevo vicina a Yves Bonnefoy, insieme avevamo pubblicato su alcune riviste, tra cui quella della Bibliothèque Nationale dedicata alla traduzione¹. Ma non ci eravamo ancora incontrate. Un giorno, grazie al comune amico François Vitrani, l'ho conosciuta alla Maison de l'Amérique Latine. Venne verso di me con il volto illuminato da un sorriso. Aveva letto la mia traduzione di *Poèmes d'amour* di Borges e mi disse che, nel farlo, mi aveva ascoltata alla radio. Mi chiese l'indirizzo, lo annotò e si allontanò: era il maggio dell'anno del *Salon du livre* dedicato all'Argentina. Due giorni dopo, ricevetti *Les instants les éclairs* e una raccolta bilingue: *Il tempo dell'istante*, una raccolta di sue poesie da lei stessa tradotte e pubblicata in Italia. Sulla copertina, appaiono questi quattro versi nelle due lingue:

Quelque chose de blanc
 lumière venant vite sur la mer
 s'en allant
 comme elle était venue, rapide

e più in basso

Opere di Jacqueline Risset citate: *Petits éléments de physique amoureuse*, Paris, Gallimard, 1991 (L'infini); *L'Amour de loin*, Paris, Flammarion, 1988 (trad. it. di J. Risset, *Amor di lontano*, Torino, Einaudi, 1993); *La Traduction commence*, Paris, Christian Bourgois, 1978 (Première livraison); *Il tempo dell'istante: poesie scelte (1985-2010)*, Torino, Einaudi, 2011; *Les instants les éclairs*, Paris, Gallimard, 2014; *Rimes*, Paris, Flammarion, 2014; *La Divine Comédie*, Paris, Flammarion, 1992.

¹ Su questa rivista Jacqueline Risset pubblicò un saggio dal titolo *L'Enjeu musaique. Sur le traduire*. Cfr. «Revue de la Bibliothèque Nationale de France», XXXVIII (2011), pp. 5-10.

Qualcosa di bianco
 luce venuta dal mare
 va via
 com'era venuta, rapida²

Nel leggere questi libri ebbi, a mia volta, un colpo di fulmine. Da *Les instants les éclairs* sottolineo tuttora i passi in cui sono raccontati i sogni. Sogni a lei così vicini da sembrare che li stia vivendo mentre li racconta. Cito:

«De même, pour tout être vivant: la vie est-elle vivable sans transfiguration? sans l'instant transfigurant?»³.

«L'acte d'écrire délivre-t-il de l'amour, ou le contraire?»...⁴

«Tentatives... Les plus grandes œuvres, les plus parfaites, les plus hardies, ne sont pas vraiment autre chose. L'amour est le grand véhicule. C'est lui qui fait sentir l'épaisseur étonnante, celle qu'on ne fait d'habitude que frôler»⁵.

Parimenti, continuo a meravigliarmi de *Il tempo dell'istante*, nella traduzione che lei stessa fece delle sue poesie. Noto con sorpresa il modo in cui inserisce versi italiani nella versione francese e viceversa. In effetti, Jacqueline Risset possiede naturalmente due lingue, e forse anche altre, ma scrive con una sola, quella che appartiene a lei soltanto e che risale dal cuore profondo della terra. Per questo le sue traduzioni della *Divina Commedia* e delle *Rime* di Dante sono così prodigiose. Perché in realtà, con esse, fa librare in aria una voce vergine che accoglie quella di Dante. Voce librata precisamente nell'istante in cui la si ascolta. La riceve e la crea al momento, e si ha l'impressione che Dante faccia altrettanto.

L'opera di Jacqueline Risset è l'esempio compiuto di un luogo, fuori da ogni genere, nel quale confluiscono poesia e traduzione. E riproduce proprio ciò che Proust chiamava «l'air de la chanson». Cito: «Être littéral, le plus littéral possible, et dans tous les sens»⁶.

In effetti, a mio avviso, tradurre è un altro modo di fare poesia: si dà vita a una lingua. Con la sua opera unica e duplice, Jacqueline Risset dimostra magnificamente che poesia e traduzione si guardano allo specchio e si fondono l'una nell'altra. Scrive: «Dante, inventant sa langue, est tout entier tourné vers le futur»⁷.

² J. Risset, *Un instant, vingt-cinq siècles*, in *Il tempo dell'istante. Poesie scelte (1985-2010)*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 160-161.

³ J. Risset, *Les instants les éclairs*, Paris, Gallimard, 2014, p. 27.

⁴ *Ibidem*, p. 150.

⁵ *Ibidem*.

⁶ J. Risset, *Traduire Dante*, in Dante Alighieri, *La Divine Comédie. L'Enfer*, Paris, Flammarion, 1985, p. 22.

⁷ J. Risset, *Dante écrivain*, Paris, Seuil, 1982, p. 210.

O ancora:

Dante, en écrivant le paradis à ses lecteurs, applique la méthode que Dieu a appliqué avec lui: il traduit. Le Paradis n'est abordable qu'en traduction⁸.

E il suo magistrale lavoro per la *Divine Comédie* prosegue con la traduzione delle *Rime*, pubblicata postuma. Si tratta di poesie che Dante cominciò a scrivere quando aveva diciotto anni. Un libro altrettanto affascinante e, ancora, di una modernità totale se non, piuttosto, fuori dal tempo. Vi si leggono poesie d'amore e di dolore di una bellezza straziante. Nelle *Rime petrose*, Dante evoca una donna, Petra, dura appunto come pietra. Ne riporto qualche verso:

Amour, tu vois bien que cette dame
ne se soucie de ta puissance en aucun temps
car sur les autres belles elle règne en dame;
et lorsqu'elle vit qu'elle était ma dame
par ton rayon qui donne à mes yeux sa lumière,
de toute cruauté elle se fit dame;
si bien qu'elle ne semble pas avoir cœur de dame,
mais de bête fauve au cœur le plus froid:
car par le temps chaud et par le froid
elle m'apparaît comme une dame
qui serait faite en belle pierre
par la main du meilleur tailleur de pierre⁹.

E ancora:

Amour, puisqu'il faut bien que je me lamente
pour qu'on m'entende

⁸ J. Risset, *Introduction*, in Dante Alighieri, *La Divine Comédie. Le Paradis*, Paris, Flammarion, 1990, p. 13.

⁹ Dante Alighieri, *Amour tu vois bien que cette dame...*, in Id., *Rimes*, trad. fr. de J. Risset, Paris, Flammarion, 2014, p. 285. L'originale in italiano recita:

Amor, tu vedi ben che questa donna
la tua virtù non cura in alcun tempo
che suol de l'altre belle farsi donna;
e poi s'accorse ch'ell'era mia donna
per lo tuo raggio ch'al volto mi luce,
d'ogne crudeltà si fece donna;
sì che non par ch'ell'abbia cor di donna
ma di qual fiera l'ha d'amor più freddo;
ché per lo tempo caldo e per lo freddo
mi fa sembante pur come una donna
che fosse fatta d'una bella pietra
per man di quei che me' intagliasse in pietra.

et qu'on me voit tout privé de vaillance,
 donne-moi l'art de pleurer comme je voudrais,
 pour que la douleur qui se répand
 soit portée par mes vers comme je le sens.
 Tu veux que je meure, et j'en suis content:
 mais qui m'excusera, si je ne sais dire
 ce que tu me fais sentir?
 Qui croira que je suis désormais si atteint?
 Et si tu fais que je parle autant que je souffre,
 fais aussi, cher seigneur, qu'avant que je meurs
 cette cruelle ne puisse m'entendre,
 car si elle entendait ce que j'écoute en moi,
 pitié rendrait moins beau son beau visage¹⁰.

L'ultima delle *Rime* di Dante è trilingue; in italiano, in francese e in latino, e termina così:

Chanson, tu peux aller partout,
 et j'ai parlé en triple langue
 pour que ma grave épine
 se sache par le monde¹¹.

¹⁰ Dante Alighieri, *Amour, puisqu'il faut bien que je me lamente...*, in Id., *Rimes*, p. 349. L'originale italiano recita:

Amor, da che convien pur ch'io mi doglia
 perché la gente m'oda,
 e mostri me d'ogni vertute spento,
 dammi savere a piangere come voglia,
 sì che 'l duol che si snoda
 portin le mie parole com'io 'l sento.
 Tu vo' ch'io muoia, e io ne son contento:
 ma chi mi scuserà, s'io non so dire
 ciò che mi fai sentire?
 chi crederà ch'io sia omai sì colto?
 E se mi dai parlar quanto tormento,
 fa, signor mio, che innanzi al mio morire
 questa rea per me nol possa udire;
 ché, se intendesse ciò che dentro ascolto,
 pietà faria men bello il suo bel volto.

¹¹ Dante Alighieri, *Ai faux ris, pour quoi traï avés*, in Id., *Rimes*, p. 367. L'originale recita:
 Cianson, povés aler pour tout le monde,
 Namque locutus sum in lingua trina,
 Ut gravis mea spina
 Si saccia per lo mondo.

Queste poesie possiedono una libertà senza eguali. Scrivere una poesia in tre diverse lingue significa uscire fuori dal tempo, da un luogo della terra, e liberarsi da ogni frontiera. Sono poesie che interrogano quel dolore d'amore che invoca allo stesso tempo la morte e che fa pensare a Baudelaire. Jacqueline Risset fa correre i versi sulle pagine di una mano che porta l'impronta dello stesso genio di Dante e della sua stessa chiarezza. Mi sembra che, come Dante cambiò lingua, passando dal latino al volgare per scrivere le sue opere più importanti, Jacqueline Risset passi da una lingua all'altra per consentire simultaneamente di leggerlo e di leggerla. Sono entrambi, e allo stesso modo, inventori di una lingua, diversa da quelle esistenti, e lo sono proprio nel momento in cui esse appaiono fissate in un accademismo impotente. Quello che utilizza Jacqueline è un linguaggio individuale, illustre, innovativo, sia che stia scrivendo oppure traducendo, in versi o in prosa. Niente divide questo sorprendente spessore dell'amore che cresce come un'onda e che oltrepassa la morte.

Dieci anni prima della traduzione della *Commedia*, Jacqueline Risset pubblicò presso Christian Bourgois un notevole libro di poesia che anticipa i lavori a venire: *La Traduction commence*. Sono testi 'balbuzienti', frasi spezzate, linee, spazi bianchi che esprimono il momento sospeso in cui qualcosa sta per prodursi. Un sapiente *découpage* mette in rilievo suoni, ritmi che riecheggiano oltre gli spazi bianchi. Parole che si frappongono in inglese, in italiano, in francese, lasciate libere nello spazio in cui si ripercuotono. Tratti che si alzano e si abbassano. La scrittura appare poco a poco e mostra un passo deciso e oscillante come di un bambino che inizi a camminare.

La traduzione comincia. Ma traduzione di chi? Del sé, dell'altro, di una voce. Nascita della scrittura. Nascita della traduzione d'amore. La nascita che avviene quando si aprono i suoi libri, e che rende la sua e la nostra presenza quasi tangibili.

Qualche anno più tardi Jacqueline Risset pubblicò *L'amour de loin*, raccolta in cui alcune poesie presentano dei versi in inglese. Rileggo *Le Toucher*, nella prima versione e poi nella mia:

Tu ne m'as pas touchée encore
l'amour passe par les yeux
et descend dans le coeur
l'amour de loin nous exerce
et nous perfectionne

mais qui

pourrait me toucher à présent
sinon toi?

je circule dans l'air
 dans ce bois sacré
 couloir de givre
 dans cette auréole¹²

(...)

Aún no me has tocado
 el amor pasa por los ojos
 y descende al corazón
 el amor de lejos nos pone a prueba
 y nos perfecciona
 ¿mas quién
 podría ahora tocarme
 sino tú?
 círculo en el aire
 en este bosque sagrado
 corredor de hielo
 en esta aureola

(Traduzione di Sara Svolacchia)

¹² J. Risset, *Le Toucher*, in Ead., *L'Amour de loin*, Paris, Flammarion, 1988, p. 25. Poi in Ead., *Il tempo dell'istante. Poesie scelte (1985-2010)*. Traduzione italiana dell'autrice:

Non mi hai toccato ancora
 amor passa per gli occhi
 e scende nel cuore
 amor di lontano ci esercita
 e perfeziona
 ma chi
 potrebbe ora toccarmi se non tu?
 Passeggio nell'aria del bosco sacro
 color di brina
 nell'aureola

PAOLO TAMASSIA

LE AVANGUARDIE DI JACQUELINE RISSET

Scrivere non è un'occupazione ineffabile: non è una esplorazione lontana. Non c'è che un mondo, scrivere ha luogo in esso (con il mondo, con i suoi pezzi). Scrivere non è saltare in un testo separato che porti via lontano da qui, ma passare da un punto all'altro, da un punto all'altro *che sono qui*.

J. Risset, *Il giuoco della scrittura*

L'espressione «officina» appare quanto mai pertinente e opportuna per la poliedrica attività intellettuale di Jacqueline Risset: si tratta infatti di un vero e proprio laboratorio – dove riflessione, analisi, elaborazione e creazione sono costantemente all'opera e in continuo fermento – dal quale si dirama un percorso molteplice che si sviluppa in plurime e diverse direzioni. La prospettiva critica di Jacqueline Risset abbraccia molte aree linguistiche: francese, italiana, inglese, tedesca, spagnola; e vari secoli: dal Medioevo al Cinquecento, all'*extrême contemporain*; ma anche vari generi, non solo letterari: la poesia, il romanzo, il teatro, le arti plastiche, la musica, la danza e il cinema. Senza dimenticare che la critica costituisce solo un piano del suo lavoro, rispetto al quale la sua produzione poetica non può certo essere considerata un *divertissement*. Anzi, questa distinzione si offre solo come classificazione di comodo, dato che per Jacqueline Risset gesto critico e gesto creativo sono tutt'altro che dissociati, anche se formalmente possono esprimersi in sedi separate. Proprio per questa versatilità e per questa ricchezza di interessi e di risultati, è senz'altro impossibile effettuare qui uno sguardo retrospettivo e riassuntivo dell'opera di Jacqueline Risset. Per contro, risulta estremamente stimolante farne emergere – senza alcuna pretesa di sistematicità e di esaustività – dei tratti distintivi, delle linee di forza, degli assi portanti che appaiono di grande originalità e fecondità.

Nonostante la sua espansione, come si è visto, rizomatica, si può riconoscere nell'«officina Risset» una strenua coerenza. Che è una coerenza paradossale, in quanto si configura come timore o, forse meglio, come deciso rifiuto di ogni eventuale fissarsi, istituzionalizzarsi, monumentalizzarsi di qualunque posizione, in ragione di un'attenzione intensa e insistente al

presente in divenire. In questo senso parlerei di avanguardia, anzi di avanguardie di Jacqueline Risset. Perché – ed è lei a farcelo capire con particolare chiarezza – non può esistere una sola avanguardia, ma bisogna elaborare molteplici avanguardie, tante quante sono le epoche o i periodi che si attraversano, sia in qualità di osservatori che di attori protagonisti. E la dimensione dell'avanguardia emerge ben presto nel percorso di Jacqueline Risset – che ha fatto parte del movimento neoavanguardista costituitosi attorno alla rivista «Tel Quel» nel 1960 – ripresentandosi poi in modo ricorrente. Tuttavia la sua adesione all'avanguardia è tutt'altro che univoca; ma piena di sfumature, tanto da farne l'oggetto non solo di elogi ma anche di critiche. E proprio da questa dialettica sembra scaturire una particolare concezione della letteratura.

Ma, intanto, quali le critiche? Risset si associa senz'altro alle riserve di Baudelaire nei confronti dell'espressione «avanguardia letteraria», proprio per la sua connotazione militare e bellica, perché quel termine «non evoca la ragion d'essere dei movimenti d'avanguardia, la ragion trasgressiva; l'immaginario che la sostiene suggerisce conquistatori e disciplina d'armi»¹. Si associa anche alle critiche puntuali e radicali che Bataille rivolge a Breton in un testo del 1931², dopo l'uscita del *Second manifeste du surréalisme* (1930): addebiti ben diversi da quelle di Baudelaire, ma in qualche modo complementari. Bataille rimproverava al surrealismo la sua aspirazione a dominare il paesaggio intellettuale imputandogli di effettuare così una falsa contestazione dell'esistente: il movimento capitanato da Breton non farebbe che volgere in positivo la carica negativa ed eversiva che aveva la pretesa di sprigionare; non farebbe, insomma, che sostituire valori considerati positivi a valori considerati negativi, riflettendo quindi proprio il meccanismo produttivistico e utilitaristico della società borghese che voleva abbattere. All'«aquila» imperiale (del surrealismo), Bataille – e Risset con lui – preferisce la «vecchia talpa», preconizzata da Marx, che «rode e scuote dal basso le fondamenta della società borghese»³. Infine, Risset si associa anche alle critiche di un poeta vivente che da giovanissimo ha attraversato il surrealismo:

¹ J. Risset, «*Hai un bel sognare, hai gli occhi aperti*», in E. Sanguineti – J. Burgos, *Per una critica dell'avanguardia poetica in Italia e in Francia*, con due testimonianze di P. Dhainaut e J. Risset, Lezione Sapegno 1995, Torino, Bollati Boringhieri, 1995 (Natalino Sapegno), p. 75.

² Il testo in questione verrà pubblicato, per la prima volta, nel 1968, da «Tel Quel». G. Bataille, *La "vieille taupe" et le suffixe sur dans les mots surréalisme et surhomme*, «Tel Quel», XXXIV (1968), pp. 5-17; poi in Id., *Œuvres complètes. Écrits posthumes 1922-1940*, t. II, Paris, Gallimard, 1970, pp. 93-109.

³ J. Risset, *Hai un bel sognare, hai gli occhi aperti*, p. 76.

secondo Yves Bonnefoy la ricerca del surreale avviene «*contro* la realtà quotidiana, e a scapito di essa»⁴. Prima ancora di conoscere il testo di Bataille del 1931, Bonnefoy concordava con il suo rimprovero all'avanguardia la cui posizione di «predominio» contrasterebbe con l'azione iniziale di «scavo», suggerita non solo da Marx ma anche da Freud.

Qual è allora l'intento più radicale dell'avanguardia? È quello per cui Jacqueline Risset ritiene giusto tributare un elogio all'avanguardia – perché «lo merita»⁵: è il proposito di mettere in discussione la letteratura, di rompere decisamente con un'idea di letteratura intesa come corpus di testi fisso e immutabile, portatore di un'ideologia, quella borghese, da rifiutarsi senza esitazioni. Il fatto è – e qui risiede un elemento importante della riflessione di Jacqueline Risset – che questa rottura è tutt'altro che facile. Ben al contrario, è estremamente complessa: perché chi si accinge ad effettuare tale operazione incontra ogni volta nuove difficoltà, inattesi e insidiosi ostacoli, come afferma Jacqueline Risset in un testo del 1971: «Sembra quasi che esista una difficoltà specifica della rottura, come se la letteratura godesse, su chi la contesta e se ne vuol disfare, di un potere ben più forte di come possa sembrare, come se essa possedesse mezzi, risorse, in grado di recuperare immediatamente o quasi chi cerca di evadere»⁶. E in questo senso l'avanguardia surrealista si rivela tutt'altro che una rivolta contro la letteratura, ma piuttosto una semplice rivolta interna alla letteratura stessa, e cioè della *poesia* contro il *romanzo*.

Ma cosa deve o dovrebbe fare l'avanguardia «oggi» – si chiede Jacqueline Risset in questo stesso testo – per accordarsi alla «talpa» auspicata da Bataille?

Secondo un'unica via: generalizzando la rottura e situando la letteratura in un orizzonte reale, vasto, che la interroghi, non lasciandola coagularsi secondo il movimento ideologico insistente, quello di una continuità omogenea autosufficiente. Appena infatti si lascia che l'autonomia relativa, necessaria ad ogni pratica specifica, si trasformi in autonomia assoluta, la letteratura tende immediatamente a costituirsi in «omogeneità estetica» (termine di Bataille)⁷.

Quando non è interrogata dal suo esterno, la letteratura diventa «succo gastrico», come osservava Gramsci, opportunamente evocato da Jacqueline

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, p. 75.

⁶ J. Risset, *Avanguardia e azione (Note per una rottura)*, in Ead., *L'invenzione e il modello. L'orizzonte della scrittura dal Petrarchismo all'Avanguardia*, Roma, Bulzoni, 1972 (L'analisi letteraria. Proposte e letture critiche), p. 223.

⁷ *Ibidem*, p. 228.

Risset, e non può che finire preda dei «grandi sistemi storici di appropriazione» (l'espressione è tratta, ancora una volta, da Bataille).

Operare una rottura significa, per prima cosa, spezzare ogni possibile sacralizzazione o elaborazione monumentale dell'attività intellettuale, al fine di introdurre l'eterogeneità, la discontinuità, la contraddizione nella pratica culturale e specificamente nella letteratura.

Prima di tutto si tratta di uscire dalla concezione della «continuità» della letteratura, concezione che comporta le nozioni di «eredità», di «filiazione», di «opera», e di uscirne grazie alla *pratica del testo*; e non è in questione qui, naturalmente, una semplice sostituzione terminologica. Cioè, il cambiamento terminologico ha qui un fondamento preciso e indica che il *testo* deve trasformarsi in luogo reale di incontro-scontro-reazioni tra diversi livelli di attività, il luogo in cui scoppia il soggetto unitario della tradizione letteraria, che concepisce il discorso come omogeneità che rinvia ad un soggetto uno e pieno, mentre il testo è un *insieme di stratificazioni contraddittorie*⁸.

Ecco allora che si configura una concezione della letteratura in cui sono costantemente all'opera forze di rottura, di movimento, di spostamento. Si tratta di una vera e propria dinamica che attraversa tutto il percorso intellettuale, tanto critico quanto poetico, di Jacqueline Risset.

In questa prospettiva, tale senso della rottura e del movimento Jacqueline Risset lo ritrova anche in autori e in testi tutt'altro che ascritti o ascrivibili all'avanguardia. È il caso dell'accostamento tra Dante e Joyce: accostamento non nuovo, certo, dato l'interesse mai taciuto dallo stesso Joyce per il poeta della *Commedia*. Ma Jacqueline Risset mostra – in una finissima analisi della traduzione italiana di due frammenti di *Finnegans Wake* ad opera di Joyce stesso – la natura di questo interesse, che si sottrae ad ogni «ansia dell'influenza». In realtà lo studio di questa traduzione permette di comprendere dall'interno quello che Joyce chiama «tecnica di deformazione» messa in atto nel passaggio da una lingua ad un'altra, nella fattispecie quella italiana, ben conosciuta dall'autore irlandese, e molto amata per alcune sue particolari qualità. Sono due – osserva Risset – i livelli di interesse di Joyce per la lingua italiana, Dante e l'uso dei dialetti, proprio perché su questi due livelli trova il massimo grado di «movimento» operato nella lingua:

È la percezione di stratificazioni in atto nella lingua, di stratificazioni non immobili ma *in movimento* che costituisce uno dei motori della passione linguistica di Joyce per l'italiano. La duplice esperienza del dialetto (e soprattutto del dialetto triestino, che parlava nella sua stessa famiglia) e della lingua letteraria italiana (presa al suo

⁸ *Ibidem*, p. 229.

più alto livello di elaborazione e nello stesso tempo di «nascita», nel testo di Dante) porta Joyce a cogliere con grande sicurezza l'aspetto essenzialmente «plurale» di questa lingua (...). Ed è precisamente il carattere *in movimento*, il carattere germinativo di questi due livelli, paradossalmente i due livelli più familiari dell'esperienza (la pratica del dialetto, la lettura di Dante) che agiscono nel lavoro di traduzione di *Finnegans Wake*, contribuendo a fare di questi due brevi pezzi l'esercizio di una lingua per così dire interamente nuova, sconosciuta⁹.

Più che di una traduzione intesa come ricerca di un equivalente del testo originale in altra lingua, si tratta di una nuova elaborazione, di un approfondimento del lavoro, senza alcun vincolo di «fedeltà», dove si nota un'accentuazione del registro parlato che non elude né riduce però quello elevato: i differenti strati sono infatti degerarchizzati e compresenti. Si assiste qui ad un lavoro di invenzione testuale continua, operata con una particolare libertà: quella propria del dialetto. Non perché sono presenti termini dialettali, ma perché «è la lingua stessa che è trattata come dialetto, che è turbata, mossa, secondo una creatività dimenticata nel suo campo»¹⁰. Lo scopo non è dunque provocare un urto tra i due piani ma indicare la loro fusione «a monte». E per realizzare tale proposito di trattare la lingua come un grande dialetto, Joyce trova la chiave in Dante: perché «in Dante (nel Dante della *Divina Commedia*) tutto è dialetto, tutto è lingua»¹¹. Ma Dante non è certo qui assunto come un modello, come un'*auctoritas*. Ben al contrario:

L'operazione di Joyce suscita insomma un Dante diverso da quello della tradizione (non corpus culturale, non «Bibbia», bensì radice vivente del linguaggio, al di là del senso – ma in modo che riprende il senso stesso dell'esperienza di Dante). Ciò che è ripreso è un movimento (generalmente coagulato, anche nelle imprese letterarie più ardite) tra «lingua» e «sentenza», un movimento allo stato di tensione estrema tra i due livelli («lingua» e «parola», anche), secondo una direzione inversa al movimento «normale»: invece che la parola sorga dalla lingua e la dimentichi, la parola si rivolta verso la lingua e la scava¹².

Poi, considerando un altro contesto, ossia il senso di crisi che pervade il movimento poetico della Pléiade rispetto alle sicurezze della Scuola lionese, Jacqueline Risset individua un paradosso assai fecondo per l'elaborazione della sua idea di letteratura. Da una parte è vero che i poeti della Pléiade prendono coscienza della frammentazione dell'opera scritta la quale non

⁹ *Ibidem*, pp. 104-105.

¹⁰ *Ibidem*, p. 113.

¹¹ *Ibidem*, p. 114.

¹² *Ibidem*, p. 117.

garantisce più alcuna partecipazione alla lettura del Libro del Mondo perché è solo espressione di un'individualità, mentre Maurice Scève è erede delle tradizioni poetiche medievali per cui il testo si situa in una prospettiva universale; ma dall'altra – viene notato con grande finezza critica – sotto l'armonia del testo di Scève agisce un «movimento» molto più dinamico rispetto alla chiusura testuale operata dai poeti della Pléiade, sofferenti per la perdita dell'unità:

In queste condizioni, e benché l'opera di Scève si svolga all'interno di una cosmologia chiusa e completa, mentre la Pléiade si trova al punto stesso di frantumazione di questo universo orientato, è forse il testo di Scève che resta il più leggibile per noi, oggi, in quanto prima messa in atto del pensiero come scrittura, della metonimia rinnovante, del «curieux désir» che è lavoro e «rimessa in gioco». Nonostante la lucidità di Du Bellay e la sfolgorante pratica poetica di Ronsard, la Pléiade, mettendo in questione la clôture delle rassomiglianze e del grande testo unico, istituisce una nuova chiusura (quella della retorica e quella dell'espressione), consacrando per una società che la utilizza «alla sua gloria» la figura del poeta, sostituito nostalgico del mago scomparso¹³.

Passando poi ad un'epoca molto più recente, preziose indicazioni, in questa prospettiva, si trovano nelle analisi condotte da Risset sul metodo critico di Giovanni Macchia e dunque sulla sua idea di letteratura. Ciò che appare estremamente fertile nell'opera di Macchia, secondo Jacqueline Risset, è il fatto che il critico, oltre ad indagare un piano evidente della letteratura, quello delle opere e dei testi, si inoltri in una zona molto più impervia e oscura:

zona che si potrebbe definire pre o paraletteraria, quella dei «progetti» (dei frammenti, degli abbozzi), quella dei nessi biografici (rivelati dalla corrispondenza, dalle cronache, dalle testimonianze extraletterarie), quella anche dei «miti» che circondano un libro, o un movimento, o ancora una città (e cioè le immagini collettive, vaganti, anonime che li avvolgono). La critica di Macchia interroga, intorno ai testi, un tessuto connettivo eterogeneo, contraddittorio, impossibile a ridurre all'unità serena e pacificante dell'«opera»: prendendo di sbieco *testo* e *vita*, illumina e dissolve le due nozioni congiunte di opera singola (compiuta) e di storia letteraria (continua)¹⁴.

Con il suo approccio critico, Macchia, secondo le analisi penetranti di Risset, mira a sfaldare le barriere tra l'interno e l'esterno del testo, a smon-

¹³ J. Risset, *La Pléiade e la crisi dello statuto poetico*, in Ead., *L'invenzione e il modello*, pp. 29-48.

¹⁴ J. Risset, *La letteratura e il suo doppio (Sul metodo critico di Giovanni Macchia)*, *ibidem*, p. 173. Uno sviluppo di questo saggio ha dato luogo ad un volume dallo stesso titolo (Milano, Rizzoli, 1991).

tare la letteratura intesa come edificio basato e strutturato secondo criteri rispondenti ai valori dell'ordine e della gerarchia, o considerata come biblioteca, cioè fissata in un susseguirsi di testi riuniti in ordine di successione:

Istituendo la diversificazione degli spazi, delle scene, la critica di Macchia sostituisce ai rapporti duali, di semplice parallelismo, rapporti dialettici, plurali, reciproci, che non hanno più luogo tra vita (come biografia) e opera (come prodotto), oppure tra opera e società, tra opera e opera, ma tra vita (vita anche come morte)/testo/mondo/ e testi, senza parallelismi, al di là dello schema causa-effetto, con colpi, contraccolpi e azione retrospettiva («après-coup»)¹⁵.

Proprio per questi motivi la letteratura diventa, nell'ottica di Macchia, uno spazio in cui vengono operati continui spostamenti e dove sono all'opera tenaci contraddizioni che ne fanno un vero e proprio «campo germinativo».

Su tutt'altro versante, una simile forza di dislocazione la troviamo nel gruppo d'avanguardia riunito attorno alla rivista «Tel Quel», di cui Jacqueline Risset ha fatto parte attivamente. Qui si elabora un'idea particolare di letteratura stessa, con il preciso intento di smascherare tutte quelle pressioni ideologiche che pesano sulla letteratura per renderla decorativa o per sacralizzarla al fine di neutralizzarla. Si tratterà allora di effettuare, mediante un determinato uso del linguaggio, un rifiuto sistematico dell'unità, grazie ad una scelta rinnovata della frammentarietà e della contraddizione. In questo modo, la poesia, lungi dal rappresentare la ricerca nostalgica dell'unità originaria, diventa enunciazione precisa, incontro delle opposizioni, apertura movente, per cui il linguaggio è attività storica e non emanazione di eternità. Su questo piano, afferma Risset,

il gesto più innovativo, più radicale, quello che resterà sinonimo della rivista «Tel Quel» al di là degli effetti transitori di politicizzazione e di teoricismo, risulterà probabilmente l'aver affrontato – decisamente, esplicitamente, fin dall'inizio – la teoria come una forma specifica della pratica, la fiction come un luogo insostituibile di conoscenza, prolungando in questo le intuizioni dei grandi scrittori della fine dell'Ottocento e dell'inizio del Novecento (Mallarmé, Proust, Joyce, Musil), ma per la prima volta sotto forma di un confronto diretto, aperto e plurale con i nuovi campi del sapere in formazione¹⁶.

La relazione tra la scrittura, la poesia e il mondo, sempre inseguita e riaffermata da Jacqueline Risset, anche in epoca in cui era di moda l'esaltazione di un testualismo totale, riemerge nella sua incondizionata ammirazione

¹⁵ *Ibidem*, p. 175.

¹⁶ J. Risset, *La stanza di «Tel Quel»*, in Ead., *Il silenzio delle sirene*, Roma, Donzelli, 2006 (Saggi. Arti e lettere), p. 181.

verso l'opera di Yves Bonnefoy, per il quale la poesia è «coscienza del mondo attuale (...). Essa si esprime con decisione, con voce netta; dice che la poesia non nasconde il reale, piuttosto lo svela, e che oggi, in terra la parola è rovinata, alterata, il senso insidiato da ogni dove»¹⁷.

Non è qui possibile soffermarsi su gli altri numerosissimi scrittori di Jacqueline Risset (tra cui Proust, Artaud, Beckett, Ponge), ma si può dire che in ognuno di essi, senza tradire mai la loro specificità, viene fatta emergere un'idea di letteratura che scava il reale nella sua presenza: per farlo deve essere sempre in movimento, deve rompere ogni volta con un'idea di letteratura che immobilizza il reale e la sua presenza viva. Si tratta di una letteratura che non mira né allude mai ad alcun «aldilà», ma si configura piuttosto come scelta totale di immanenza, su un piano di radicale e irriducibile laicità:

Scrivere non è un'occupazione ineffabile: non è una esplorazione lontana. Non c'è che un mondo, scrivere ha luogo in esso (con il mondo, con i suoi pezzi). Scrivere non è saltare in un testo separato che porti via lontano da qui, ma passare da un punto all'altro, da un punto all'altro *che sono qui*. Scrivere non è un campo riservato; avviene sulla carta, con la penna, come può avvenire altrove, ovunque¹⁸.

In questo senso parlo di «avanguardie di Jacqueline Risset», perché il plurale mi sembra più adatto a rendere il movimento incessantemente ricominciato dal suo lavoro nella ricerca della comprensione e della creazione di un presente che non sia né deterministicamente prodotto, secondo una visione teleologica, né totalmente sciolto dal passato, secondo i dettami della società della comunicazione molto più che della grande avanguardia.

La densità folgorante del presente non può essere colta se non in contatto con una «vena» profonda e nascosta che lo nutre. È la congiunzione tra io individuale e collettivo, esistenziale e culturale, che emerge nel suo ultimo splendido testo, davvero difficilmente classificabile, *Les instants les éclairés*, in cui Jacqueline Risset, raccoglie con coraggio, e direi con pieno successo, questa cruciale sfida:

L'or qui s'extrait des instants appartient à une veine cachée dans la terre, qui glisse là, tout autour. Je ne l'atteins jamais toute. Elle baigne, si on peut dire, elle baigne d'or secret les autres instants, les non reconnues. La fatigue est de les chercher toujours, et de ne pas toujours les reconnaître¹⁹.

¹⁷ J. Risset, *Inammissibile? Indispensabile?*, in Ead., *Il silenzio delle sirene*, pp. 216-217.

¹⁸ J. Risset, *Il giuoco della scrittura*, in Ead., *Il modello e l'invenzione*, p. 180.

¹⁹ J. Risset, *Les instants les éclairés*, Paris, Gallimard, 2014 (L'Infini), p. 46.

MASSIMILIANO TORTORA

JACQUELINE RISSET E MARGUERITE CAETANI

Il nome della Fondazione Camillo Caetani, e soprattutto il suo impegno sul versante storico-letterario, è indissolubilmente legato a quello di Jacqueline Risset. È stata quest'ultima, infatti, a portare avanti dagli anni Novanta in poi il progetto di pubblicare i carteggi di Marguerite Caetani con gli autori di «Botteghe Oscure», la rivista che la principessa di Bassiano volle fondare, con ostinazione, nel 1948. Si trattò di un'impresa editoriale e culturale che fino al 1960 si fece portavoce della nuova e migliore letteratura contemporanea in circolazione, superando steccati di poetica, spesso più di bandiera che di sostanza. E se quest'impresa riuscì fu grazie al supporto che Marguerite Caetani chiese a molti giovani e meno giovani intellettuali: Giorgio Bassani per la sezione italiana, René Char per l'area francese, Citati ed Enzensberg per la letteratura tedesca, ecc. E questo reticolato di incontri e di relazioni è testimoniato sia dai venticinque numeri della rivista, che dai fitti e densi carteggi che la Caetani strinse con collaboratori e autori vari. E proprio questi carteggi, e l'epistolario in toto, Jacqueline Risset volle riportare alla luce, consapevole che è proprio nel lavoro quotidiano, in 'officina' potremmo dire, che si crea la letteratura; né quella alta, né quella bassa: quella senza aggettivi, capace di rappresentare e riconfigurare il mondo e la vita. Sotto la sapiente 'giurisdizione' di Jacqueline Risset sono infatti usciti i carteggi con gli autori italiani (a cura di Stefania Valli), con quelli francesi (a cura di Laura Santone e Paolo Tamassia) e quello specifico con Giorgio Bassani (edito dal sottoscritto). Non ha fatto in tempo a vedere le nuove pubblicazioni (autori anglofoni ad esempio), che comunque porteranno l'impronta di chi ha progettato l'intero edificio.

Cito questa parte della produzione e della riflessione di Risset (parte molto piccola se paragonata all'intero che deriva dalla molteplicità dei suoi scritti) non solo perché i miei incontri con lei (e le conseguenti discussioni per me estremamente preziose) sono legati al comune impegno presso la Fondazione Camillo Caetani, ma anche perché proprio nell'interesse per «Botteghe Oscure», per certi aspetti ancora più vivace di quello nutrito per «Commerce», è possibile ritrovare alcuni elementi costitutivi che hanno caratterizzato l'impegno culturale di Jacqueline Risset, e che

ritengo sia fondamentale fare propri, tanto più in questo periodo storico e letterario specifico.

In primo luogo «Botteghe Oscure» fu un crocevia di più letterature, e inoltre non tutte occidentali. Insomma rappresentò immediatamente una visione comparatistica e transnazionale della letteratura e dei suoi oggetti (romanzi, racconti, poesie; e non solo), ancor prima di qualsiasi riflessione teorica. Era forte insomma l'idea che le singole esperienze letterarie fossero da affiancare non tanto in nome di una genealogia nazionale, ma per affinità culturali, e per scopi e obiettivi gnoseologici ed estetici. Sia ben chiaro, ad essere in gioco non era una visione crociana dell'arte, capace di raggiungere l'in-sé della poesia, bensì l'idea che una certa aria di famiglia accomunava e accomuna tuttora opere scritte e pensate in contesti diversi. Del resto già negli anni Cinquanta la possibilità di scambi era molto più elevata che in passato, e dunque è naturale che il gioco di influenze e di suggestioni varcasse i ristretti confini geo-politici. Sicché era soluzione naturale che opere di lingue diverse cooperassero più o meno consapevolmente alla creazione di un'atmosfera culturale comune. E la ricerca di questa atmosfera è stata anche quella che costantemente ha ricercato Jacqueline Risset, che nessuno può definire (solo) francesista. I suoi scritti su Joyce e Gadda, Proust e Flaiano, Bonnefoy e Kafka, e via dicendo stanno lì a dimostrarlo. Ma ciò che colpisce ancor di più, e non dovrebbe se si rilegessero con la dovuta calma gli scritti dedicati a Gramsci negli anni Sessanta e apparsi su «Tel quel» o su «La Quinzaine Littéraire», è l'idea che tutti questi classici, novecenteschi e spesso primo-novecenteschi, sono letti come interpreti del presente. Perché i classici in fondo non possono non essere dei contemporanei. Per questo motivo nella stessa ricerca di una cultura 'contemporanea' vanno analizzati e fatti propri i lavori di Jacqueline Risset su Dante: dai più remoti, alla traduzione della *Commedia*, all'ultima fatica sulle *Rime*.

E la traduzione fu uno dei punti cardine della politica editoriale di «Botteghe Oscure»: non opera di servizio, ossia mera conversione linguistica, ma tentativo di traghettare da una cultura all'altra opere, senza snaturarle di significato, ma al contempo mettendole in condizione di essere parlanti nel campo di arrivo. È un complicato rapporto di identità e differenza, che trova una plastica spiegazione nelle traduzioni che Jacqueline Risset stessa ha licenziato: dalla prima, di Vico apparsa su «Tel quel», all'ultima dantesca già citata, passando per Sollers, Balestrini, Ponge, Machiavelli.

Ma cultura non è solo letteratura, ovviamente. Marguerite Caetani fu un'attenta fruitrice artistica, nonché esperta di musica, e cantante lei stessa in giovane età. Ebbene, così come è riduttivo confinare la figura di Risset alla definizione di francesista, altrettanto monca è la dicitura di 'critico let-

terario'. Motivi di spazio mi impediscono di soffermarmi su questo aspetto, ma intendo solo sottolineare che i suoi scritti sul cinema (Fellini su tutti), sull'arte (*L'Artiste s'amuse* ad esempio), sulla musica (Debussy), e poi ancora sulla psicanalisi, sulla politica, sulla laicità e sull'impegno letterario non sono solo divagazioni da un ipotetico centro, quello letterario, ma partecipano tutti alla medesima riflessione: quella di comprendere il presente. Comprendere per correggere e cambiare.

E qui le strade di Marguerite Caetani e Jacqueline Risset conoscono una separazione. «Botteghe Oscure» trovò una sua marca distintiva nell'esibito disimpegno. È noto ad esempio che proprio la Caetani, che aveva instradato Bassani alla narrativa pubblicandogli quasi tutte le *Cinque storie ferraresi*, rifiutò *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*. Il motivo era l'esplicito antifascismo del testo, troppo evidente per i criteri della rivista. E per lo stesso motivo la Caetani (che era stata sempre antifascista) rifiutò Pavese, Debenedetti e addirittura Sartre. Non sarebbe stata questa la scelta di Jacqueline Risset, o meglio non sarebbe stato questo il criterio adottato. Senza mai cedere ad un'idea di letteratura e di cultura subalterna a cause immediate e troppo partigiane, Risset ha sempre restituito l'idea di una letteratura che non può non essere impegnata, ovvero impegnata a confrontarsi con il presente, il mondo circostante, la realtà vera. Anche qui non è chiamata in causa la lezione sartriana (anzi spesso problematizzata e arricchita da Jacqueline Risset: cito solo la curatela di *Bataille-Sartre, un dialogo incompiuto*), ma la convinzione che la letteratura sia uno degli strumenti privilegiati per conoscere e modificare il mondo. Ma che dico la letteratura? La cultura piuttosto, nelle molteplici forme che essa può prendere. Tutte forme alle quali Jacqueline Risset ha prestatato la sua intelligenza. Ed è proprio questo l'insegnamento più alto che ci lascia e che non possiamo non fare nostro.

SUONI E VISIONI

JEAN DAIVE

AUTREFOIS CHEZ GIORGIO DE CHIRICO

Jacqueline Risset aime Giorgio de Chirico. Jacqueline Risset aime Rome. Elle aime Rome et Giorgio de Chirico. Elle aime comment Giorgio de Chirico peint et cadre et détaille Rome, dispose et démonte et recadre Rome, déplace, compose, organise Rome, projette Rome dans un monde inconsolable, propre à la peinture oraculaire de Giorgio de Chirico avec ses éléments tels que la tour rouge, le mannequin de couturière, l'artichaut, l'empreinte de poisson, le mur, la façade et ses arcades, la place vide, le gant rouge.

«Peintures révélées» souligne-t-elle. Rome éternelle et Rome représentée en visions oniriques souvent taciturnes, souvent crépusculaires avec leur brillante et rosée.

Jacqueline Risset observe Giorgio de Chirico à la fin de sa vie. Il se promène taciturne. Il expose dans des salons mondains ses chevaux de la dernière manière, chevaux lancés sur la mer, au milieu des mondaines et de l'écume. Elle l'observe s'avancer, me dit-elle, avec lenteur, les mains derrière le dos et le sourire plus narquois qu'ironique, se déplacer avec lenteur, elle lui trouve une sorte d'irascibilité de rocher au milieu de la mer.

A Rome, nous sommes dans la maison de Giorgio de Chirico. Nous sommes, dit-elle, dans un atelier universel et communal qui est partout, en fait a gagné tous les étages, toutes les pièces. «Tout est connecté», murmure-t-elle. Elle regarde les meubles et les tableaux s'assembler naturellement et se confondre.

Elle aime en particulier le tableau qui lui rappelle les petites places de Rome par exemple celle de la station de la gare Saint-Pierre, semblable à une place de province – vide – couverte d'ombres transversales. Elle reprend, elle précise: comme cette station de Saint-Pierre qui se trouve non loin de la place Saint-Pierre et qui est une petite place avec de vieilles maisons aux vieilles façades.

Tout à côté se trouve une fabrique de statues religieuses et de l'ambassade qui ne s'appelle plus, remarque-t-elle, de l'URSS et au loin s'impose la colline du Janicule avec quelques moutons qui paissent dans les prés et à cet endroit de temps en temps se fait entendre le bruit du petit train qui passe dans les tableaux de Giorgio de Chirico surtout, me sourit-elle, comme une survivance.

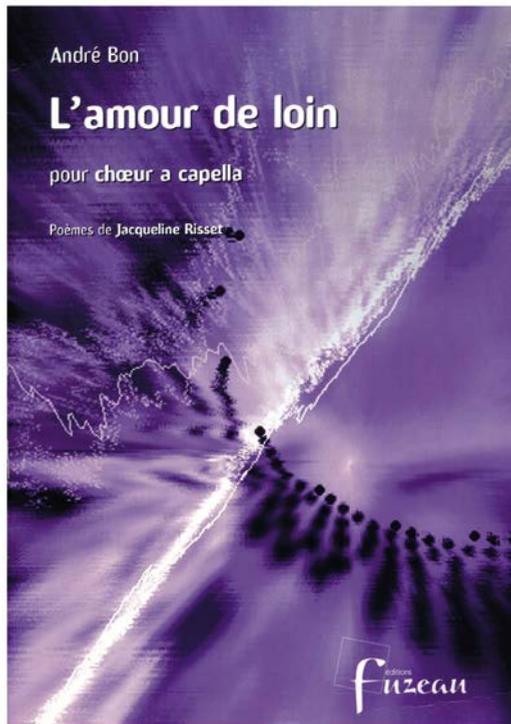
«Peintures révélées» répète-t-elle, lorsqu'elle revient à Rome, elle éprouve le choc de l'ocre et elle oublie parfois à quel point l'ocre la pénètre – cette couleur de Rome est celle de Giorgio de Chirico. Elle insiste sur la juxtaposition violente entre l'ocre et le moderne, le fait que tout cela agit et contre-agit comme dans les tableaux de Giorgio de Chirico qui préserve une sorte de loi de l'impureté de la perception telle qu'elle la sent chez Marcel Proust une force d'impureté de la contiguïté qui est chez Proust et chez Chirico une force érotique.

Rome a une façon de vivre le passé avec ses couleurs, avec sa mémoire involontaire. Le mythe de Rome impose le fait que tout y est accessible, que tout y est en rapport de contamination réciproque comme dans *L'Énigme d'un départ*, *L'Incertitude du poète*, *Les Muses inquiétantes*, *Le Poète et le Peintre*.

Nous quittons la maison de Giorgio de Chirico et la Piazza de Spania où se trouve le Caffè Greco: il s'y rendait en fin d'après-midi. Nous poursuivons notre promenade romaine.

ANDRÉ BON
L'AMOUR DE LOIN

ANDRÉ BON
L'amour del loin
Courlay 2000



PETER FLACCUS

CAPIRE L'ARTE

Mi fa piacere oggi sentir parlare degli occhi di falco di Jacqueline, e dei suoi modi gioiosi di affrontare la vita, due qualità che lei mi ha dimostrato quando, in due diverse occasioni separate da molti anni, mi ha fatto il grande onore di scrivere delle introduzioni per i cataloghi delle mie mostre di pittura. Jacqueline capiva al volo il senso del mio lavoro; aveva un intuito acuto ed era sufficiente una breve chiacchierata nel mio atelier per cominciare a scrivere.

Oggi, giustamente, si parla della sua padronanza di tanti campi intellettuali: oltre che della poesia e della letteratura in ogni forma, lei era davvero esperta di cinema, di musica, di tutte le arti visive, di teatro e anche di questioni politiche, sociali e storiche. Le sue conoscenze artistiche erano fenomenali, vastissime. Ma forse questa sua cultura ci può sembrare meno smisurata se la analizziamo in una maniera semplificata: in fondo Jacqueline semplicemente capiva *l'arte*. Tutte le arti erano una cosa sola. Jacqueline sapeva che i poeti, i cineasti, i compositori, i pittori, e così via, maneggiano tutti gli stessi elementi: i ricordi, i sentimenti, i ritmi, i colori, le rime, le simmetrie, le somiglianze, i contrasti, le metafore. Dunque, avendo colto benissimo i miei giochi da pittore, si metteva a giocare lei stessa con i suoi mezzi da poeta. Non si trattava di spiegare, né giudicare, né interpretare. La risposta a l'arte dev'essere arte. Allora, per questi cataloghi Jacqueline creava concisi e luminosi gioielli della propria arte, e naturalmente mi sentivo molto lusingato. Era una grande amica e c'era forte simpatia e affetto fra di noi.

ANNIE OLIVER

LA VITA SOGNATA

La scienza dei sogni.

Nel 1997, Jacqueline Risset ha pubblicato un piccolo volume, divertente e insieme profondo, intitolato *Puissances du sommeil*, in cui ricordi di infanzia e confidenze intime si intrecciano già con incursioni letterarie, da Ulisse a Dante e, ovviamente, con racconti di sogni.

Parler du sommeil, c'est parler du rêve par le dehors, par son lieu d'origine. Le sommeil est le terreau du rêve, sa condition d'existence. Mais aussi quelque chose de plus: sa face cachée, comme rendue obscure par l'entassement des images – une sorte de grand rêve indéchiffrable à force d'être intense et multiplié sur soi (p. 16).

A proposito della difficoltà, spesso evocata, di 'raccontare' il sogno, J. R. scrive in *Les instants les éclairs*: «Il faudrait plutôt “décrire” le rêve, en une fois – comme un tableau, ou comme les rêves de Federico, dessinés ou colorés, et le court récit sur la même page» (p. 75).

In un precedente passaggio, J. R. ricordava che «il sogno richiede di essere scritto al presente» come viene chiesto di fare in una seduta psicanalitica, che si basa invece essenzialmente sulla parola. Subito, però («à moins que»), ecco apparire la frase di Dante «mi ritrovai in una selva oscura», che la traduttrice ed esegeta dantesca riconosce come «la formula del sogno», poiché «La Divine Comédie commence dans un rêve et finit comme un rêve» (*Rêve, Littérature, Cinéma*, p. 1).

Il titolo di questo articolo e quelli che lo suddividono rimandano ai titoli dei film: *La vie rêvée de Walter Mitty*, Ben Stiller, 2014 (ma anche *La vie rêvée des anges*, Eric Zonca, 1998); *La science des rêves*, Michel Gondry, 2006; *Faisons un rêve*, Sacha Guitry, pièce creata per il teatro nel 1916 e adattata per il cinema nel 1936. Gli scritti di Jacqueline Risset citati nell'articolo sono i seguenti: *Fellini. Le Cheik blanc. L'annonce faite à Federico*, Paris, Editions Adam Biro, 1990; *Puissances du sommeil*, Paris, Seuil, 1997; *Rêve, Littérature, Cinéma*, articolo tradotto dall'autrice e pubblicato con il titolo *Sogno, letteratura, cinema*, in *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, a cura di I. Perniola, Venezia, Marsilio, 2002; *Une certaine joie. Essai sur Proust*, Paris, Hermann, 2009; *Les instants les éclairs*, Paris, Gallimard, 2014.

Dante, Proust, Fellini: sognatori insaziabili con i quali J. R. ha avuto una lunga frequentazione, tanto attraverso le loro opere che nella vita.

Nel libro *Une certaine joie, Essai sur Proust*, J. R. ricorda l'importanza del sogno per l'autore della *Recherche*, il quale definiva il sogno come «seconda musa» o «musa notturna». Infatti, alle pagine 114-115, lei scrive: «Il détient le secret du récit fascinant – du palimpseste – qui transforme le lecteur en rêveur, en auteur». E, avendolo più volte sperimentato e scritto, condivide le parole di Jean Bertrand Pontalis su quella straordinaria effervescenza intellettuale che è presente nel sogno e che con il risveglio, con il racconto, bruscamente si appiattisce.

Ad esempio, alla fine del racconto di un lungo sogno che cominciava con «Donc, cette nuit, la scène était celle-ci...» (*Les instants les éclairs*, pp. 20-21), J. R. commenta e si interroga: «Ici, l'éternelle déception des récits de rêves: ce que ce rêve-ci contenait était la force, l'émerveillement, la joie éclatante (...). Où est-elle, cette joie merveilleuse, comment la faire passer, arriver jusque dans l'écrit?».

Ma nel saggio a lui dedicato, questa appassionata lettrice di Proust afferma che «le texte de Proust évite justement cet aplatissement du récit au réveil», e conclude il capitolo *Rêve et pensée* con questo imperativo: «Il faut donc relire dans cette perspective les rêves de la Recherche et de l'oeuvre tout entière» (p. 97).

Possiamo tuttavia intravedere una possibile soluzione quando nel suo articolo su *Rêve, Littérature, Cinéma* (p. 11) Jacqueline Risset si ricorda di Pontalis – «il y a une activité du rêve à retrouver» – per poi proporre: «ce qui la retrouve (cette activité du rêve), c'est peut-être la poésie; la poésie est en effet une façon de transgresser les lois normales de l'expression, et le cinéma de même, dans sa hardiesse figurale».

Ecco perché non ci si stupisce di trovare in questo libro – «Instant, coup de foudre, rêve. C'est la même constellation» – dei lampi poetici, dei versi che all'improvviso fanno lievitare la pagina, che vengono anche a concludere il libro, versi leggeri, come sospesi alle labbra di Rosalind, l'eroina scespiriana dell'opera *Come vi piace*.

Le rêve extrait l'énigme de la vie, et lui rappelle que tout est en elle, par elle, pour elle. Ce qu'on nomme instants ou coups de foudre ne sont que ses messages les plus proches. Tiens, tu étais là? Tu es là, je te vois (p. 51).

Tra teoria e poesia, c'è qui tutta Jacqueline Risset, con la sua straordinaria creatività, con quella sua particolarissima capacità di guardare il mondo, diurno e notturno, con stupore e meraviglia sempre nuovi.

Facciamo un sogno.

Per dimostrare che il cinema, rispetto alla letteratura, ha con il sogno un rapporto più immediato, J. R. si richiama inizialmente a Roland Barthes – «Lorsqu'on sort du cinéma on sort comme d'un rêve, ou plutôt même d'une hypnose, et même d'une hypnose réussie, c'est-à-dire: on sort avec la guérison» (p. 3); quindi cita le parole di Christian Metz quando descrive la situazione filmica come «un petit sommeil» e si interroga sulla traducibilità del sogno o del film: «Le rêve est une histoire sans récit, et le cinéma est une histoire racontée, une histoire avec récit; c'est un hybride fantasmatique, un monstre théorique (...), un rêve, en somme, "qui serait comme la vie"» (Christian Metz, *Le film de fiction et son spectateur*, «Communication», XXIII, 1975, p. 4).

Scrivendo i suoi sogni, Jacqueline Risset propone racconti intriganti, poetici, talvolta anche filmici, perché sogna dei film che ha visto – che esistono realmente – o che immagina; ma questi sogni si intrecciano anche con racconti di ricordi – per lo più, anche se non sempre, ricordi d'infanzia – e con reminiscenze letterarie tratte spesso dalla *Recherche* o dalla *Divina Commedia*, ma anche da *Madame Bovary* o dalla *Princesse de Clèves*. E quando J. R. evoca quelle «image[s]-souvenir[s] e image[s]-rêve[s]», di cui parla Deleuze a proposito del romanzo di Alain Fournier *Le grand Meaulnes*, siamo come portati a ritrovarle ora in *Les instants les éclairs*. Perché anche qui, come per il film, «de fiction», secondo Deleuze, «l'impression de réalité, l'impression de rêve et l'impression de rêverie cessent d'être contradictoires et de s'exclure mutuellement» (*Rêve, Littérature, Cinéma*, p. 10).

In *Les instants les éclairs*, il cinema irrompe all'improvviso, dopo l'evocazione «de la joie des grandes manifestations», in particolare di un'importante manifestazione a Roma («le Colisée»), di cui gli italiani di sinistra si ricordano ancora («les drapeaux rouges»), anche se né la data né le ragioni vengono precisate, probabilmente perché il ricordo di quella manifestazione si confonde con quello di molte altre nella memoria di colei che tante volte ha sfilato con i manifestanti in rivolta.

Ed ecco, in un accostamento inatteso, indotto dall'emozione, apparire un'altra «esperienza spiazzante: il cinema»; perché, così come tra la folla dei manifestanti Jacqueline si incanta di fronte a quegli «élan[s] et couleurs retrouvés après des mois d'oppressant silence» (sicuramente allude al governo Berlusconi), il cinema rappresenta anch'esso «l'intrusion d'un imaginaire autre, gratifiant et envahissant à la fois. Il arrache au connu, trop connu des jours – parfois pour introduire des objets peu assimilables, qui le lendemain dérangent, attristent, rendent la journée entière morne, ou même avilissante. Parfois, au contraire, ils

la confortent et l'éclairent, la portent» (p. 34). Un elogio del cinema, associato a quello delle lotte popolari, che sfugge alle definizioni comuni perché tutti quegli «instants» fanno un tutt'uno con la vita di colei che sapeva godere di tutte le «images», quelle della vita e quelle dell'invenzione.

Seguono allora tre paragrafi in cui vengono evocati dei film, ma senza alcun riferimento per identificarli.

Due pagine, all'inizio di *Les instants les éclairs* (pp. 34-35) evocano sequenze di film, con la particolarità di venire evocate come sogni, senza alcuna indicazione circa il titolo, l'autore o gli attori. Una sorta di quiz per il lettore, che dovrà allora attivare la sua memoria di cinefilo per entrare nel mondo sognato del cinema di Jacqueline Risset.

Ces gens dont le visage s'efface ont entre eux des rapports légers, des rapports – peut-on dire? – inédits. Cette femme regarde cet aviateur, il fait nuit. L'aime-t-elle? Peut-être pas, peut-être elle ne l'aime plus – ou peut-être fait-elle plus encore que l'aimer: elle le voit, elle le voit exactement, elle voit sa douleur et son effort silencieux, même quand il parle, vers elle.

Dietro questi indizi, crediamo di riconoscere una delle prime scene del celebre film di Jean Renoir, *La règle du jeu*: l'aviatore André Jurieu viene accolto come un eroe perché ha attraversato l'Atlantico in 23 ore; ma l'ha fatto per amore di Christine, moglie del marchese de la Chesnaye, che non è venuta a congratularsi con lui; André vedrà Christine più tardi, nel suo castello, ma morirà nel corso della partita di caccia organizzata dal marchese.

Segue un'altra scena, apparentemente senza alcun nesso logico con la precedente, come nei sogni: «Un autre joue avec des jouets d'adulte, très grands, très précieux, très chers, joue avec les êtres, les comprend, les rassure, devient triste tout à coup, immobile, à côté de ses grands jouets». Siamo qui in un'altra sequenza dello stesso film e questo «autre» è il marchese, colui che ha organizzato la partita di caccia e la festa, colui che manipola e mente, e che pure ama sua moglie.

Il sogno continua con l'apparizione di un nuovo personaggio: «un autre, très gros, très doux, s'habille en ours et tient sa tête d'ours en passant, tendre, égaré, à travers les salons». E qui riconosciamo Octave, interpretato dal regista Jean Renoir, un grosso orso in senso proprio e figurato; amico e confidente di Jurieu e di Christine (di cui è anch'egli innamorato), Renoir recita ne *La règle du jeu* la parte del testimone malinconico di una società che va inconsapevolmente incontro alla catastrofe (il film è stato girato alla vigilia della Seconda Guerra Mondiale).

Segue poi un altro film in forma di sogno, raccontato in una decina di righe. Si tratta, tra le altre cose, del «cri muet à la fenêtre de la servante

qui voit un crime dans la rue, en bas à Vienne (...), de six loups blancs sur presque le même arbre dans le dessin du médecin viennois» (Sigmund Freud che disegna «l'uomo dei lupi»?)). Ma se ci viene da pensare a un film muto di un regista austriaco, Pabst oppure Ophuls – in particolare *Liebelei* –, la fine tragica di questo film non si accorda tuttavia con la tonalità lieve e quasi allegra che conclude il 'sogno'; come se la sognatrice avesse voluto dare al film un altro finale, sepolto nella sua memoria di dormiente.

In compenso, grazie ai molti indizi forniti, l'ultimo film-sogno è perfettamente riconoscibile. Si tratta del film *Peter Ibbetson*, tratto dal romanzo omonimo di George du Maurier (1891) e portato sullo schermo dal regista Henry Hathaway nel 1937. Il film racconta la vicenda di Peter e Mary, che dopo un'infanzia felice vissuta insieme, si ritrovano da adulti nell'impossibilità di amarsi perché Peter è stato condannato all'ergastolo. I due amanti troveranno allora il modo «de voyager ensemble en rêve (...) Alors elle vient le chercher dans sa cellule et ils partent ensemble chaque nuit dans l'espace et aussi dans le temps, vainqueurs». Era questo un film feticcio per Jacqueline Risset, che nel suo articolo *Rêve, Littérature, Cinéma* ha dedicato ad esso parecchie pagine. Ammirando tanto il film che il libro, «écrit exactement au moment où Freud commence son interrogation sur le mystère de l'inconscient par la recherche sur le travail du rêve et sur son interprétation» (p. 8), J. R. ricorda che il film deve la sua fama a André Breton perché costituisce «une sorte de glorification à la fois du rêve et de l'amour fou» (p. 9). Sulla scia di Henry Hathaway, che lo considerava il suo film più riuscito, J. R. vede in *Peter Ibbetson* «un film entier sur le rêve. Sur une espèce très particulière du rêve, une espèce impossible, le rêve à deux, le rêve partagé, on pourrait dire le rêve communiquant, si l'on reprend le titre du livre d'André Breton (...) *Les vases communicants*» (p. 8).

J. R. arriva a vedere in questo film «le rêve de monde» e cita Deleuze che vede in esso un «rêve impliqué, car il s'étend non seulement à des personnes, mais au monde lui-même» (p. 9). J. R. ricorda infatti che «dans le roman les deux personnages voyagent à l'intérieur de leur propre passé, mais aussi dans le passé de l'humanité; ils vont une nuit à l'Opéra et y rencontrent Cavour, Bismarck» (p. 10). E qui il pensiero corre subito al sogno esilarante che J. R. racconta giusto a metà di *Les instants les éclairs*, in cui Dante, invitato in un palazzo, incontra Victor Hugo che lo insulta; i due litigano ferocemente e per poco non arrivano alle mani (p. 110)!

Ma dopo aver visto in sogno scene di film che fanno parte della sua cineteca personale – e che molti cinefili hanno riconosciuto – J. R. racconta un film che non esiste, che ha inventato in sogno! Un film/sogno complesso e doloroso, un sogno nel sogno. E si spinge fino ad interpretarlo, sostituendo

dosi ai critici che non ci hanno capito nulla: «Cette nuit je me réveille dans le rêve. Il s'agit d'un film qui raconte ceci: ce que fait un homme après le suicide de son fils». Il racconto continua: il figlio scende verso un fiume, il padre lo segue lentamente. Poi il figlio sparisce e J. R. scrive: «Je comprends alors que le père, contrairement à ce qu'en disent les journalistes (qui font le compte-rendu du film) a laissé son fils se tuer, l'a tué même, puisque ce qui est clair dans les images du rêve, est que le fils attendait, par la lenteur de sa marche, que son père le sauve, agisse». Il racconto finisce su questo interrogativo: «Que veut le père? Est-il vivant ou mort? Sont-ils tous les deux morts, tous les deux vivants, attendant encore? Bien sûr, comme en général dans les rêves, je suis ce père, je suis aussi ce fils» (pp. 49-50).

Potremmo forse tentare di trovare, se non una spiegazione, almeno un'analogia tra questo film creato in sogno, dal sogno, e «le film américain qui n'exist[e] pas» del sogno successivo: in un breve paragrafo che segue la descrizione di una mongolfiera nel cielo di Roma, vista dalla finestra della biblioteca di Palazzo Farnese (questo ricordo, il cui contesto è verificabile nella realtà, è di fatto raccontato al presente, come un sogno), appare questo racconto, probabilmente un sogno, ma raccontato all'imperfetto: «Elle sentait qu'elle ne pouvait vivre un instant de plus sans ce petit livre qu'elle était allée chercher à l'autre bout de la maison endormie et qui avait disparu – un livre qui racontait un film américain qui n'existait pas mais qui se montrait plus nécessaire que les films existants» (p. 128).

Ovviamente, per questa consumata cinefila, alcuni sogni sono anche raccontati 'come se' fossero film. Per esempio, alle pagine 114-115, c'è un sogno «dont le début se présente comme un début de film, comédie bourgeoise américaine, couple ennuyé, disputes dans un couloir. Scène suivante: elle s'est éloignée. Elle a maintenant un rapport tendre avec un homme qui fume d'étranges cigarettes en fer (...)». La trama si snoda con dialoghi e scene di sesso. Poi l'ultima frase: «Fin du rêve».

Difficile qui non pensare a Federico Fellini, che disegnavo i suoi sogni e ne traeva materia per il suo cinema operando una trasmutazione: il sogno che diventa film. Jacqueline Risset, dal suo canto, assume con sottigliezza ed entusiasmo il ruolo di spettatrice visionaria che racconta dei film come fossero sogni (*La règle du jeu, Peter Ibbetson*) e racconta i suoi sogni in forma di film. Ma per lei quei film sognati, inventati, immaginati (non si tratta, in fondo, quasi della stessa cosa?) diventano materia scritta, racconto, poesia, letteratura.

Va anche detto che Fellini è ben presente nei sogni della sua ammiratrice. Eccone uno, alle pagine 103-104: «Je reçois de Federico un message où il est question d'un grand projet qu'il a en cours, assez vague encore

semble-t-il, et d'une prochaine visite». Fellini le annuncia che andrà a trovarla a Besançon (città nativa di J. R.) e, quando arriva, lei gli offre la sua camera nella «maison de l'adolescence» e addirittura il suo letto, cosa che la turba e mette fine al sogno. Poi lei si interroga sulla specificità di questo sogno e scrive: «Les autres fois – dans les autres rêves – il apparaissait tout à coup, sans préparation aucune, comme un voyageur astral qu'il est. Et sa visite émouvante, intense, durait peu. Elle durait peu ici aussi, mais demandait à s'inscrire dans la durée – le message, la chambre à préparer. Enfin les quelques mots, venus de loin, de cet ailleurs immense, mystérieux et vivant où je n'ai cessé de le situer à partir du jour de sa disparition, le 31 octobre 1993». Evidentemente il sogno è posteriore alla scomparsa del grande cineasta.

Andrebbe anche ricordato come, nel suo *Essai sur Proust*, Jacqueline Risset evoca il celeberrimo incipit della *Recherche* con un lessico cinematografico che attinge tanto da Freud che da Proust: «Et, comme chez Freud, il y a pour ceux qui regardent la lanterne magique (synonyme de la projection des images du rêve), une "mise en scène". (...) C'est le travail du rêve qui traduit les concepts en images, élaborant ce que Proust appelle "une mise en scène maladroite et saisissante"» (p. 96). E, sempre per restare a Proust, a proposito di «l'épisode de Montjouvain», J. R. suggerisce che la scena in cui Mademoiselle de Vinteuil viene istigata dall'amica a sputare sulla foto del padre morto, ha tutte le caratteristiche della visione cinematografica: «la scène violemment illuminée est très proche et fortement irréaliste. Le narrateur est voyeur dans le noir. Il voit par une fenêtre (...)» (p. 58), in cui la finestra diventa, ovviamente, schermo cinematografico.

Questa presenza-essenza del cinema, J. R. l'ha acutamente rivelata in un volume dedicato al primo film di Fellini, *Lo sceicco bianco*, che porta in francese il suggestivo sottotitolo: *L'annonce faite à Fellini*.

Choisir un photogramme de Fellini implique tout d'abord la consultation de cette réserve qui nous habite – images rangées dans une bibliothèque mélangée, d'objets de mémoire venus du dehors (les films) et de traces internes (les souvenirs, le rêves). Les images de Fellini, l'expérience le révèle, abolissent ou du moins brouillent durablement la séparation entre ces deux espèces: externe, interne. Elles font même partie de l'existence, elles en constituent une ressource cachée, elles sont, pour le spectateur, comme un fond d'épiphanies personnelles (pp. 9-10).

Qualche pagina dopo scrive:

Si bien que les films apparaissent comme de vastes dispositifs construits pour amener le spectateur à cette question, à ce doute: de quelle mémoire s'agit-il? de la mienne, de celle de l'auteur, de celle du film, ou du cinéma lui-même?

E infine conclude citando Jean-Louis Schefer:

(...) il est vrai qu'à chaque projection le cinéma définit son pouvoir très particulier de produire des "effets de mémoire" et que, par cette mémoire, une partie de notre vie passe dans des souvenirs de films, parfois les plus indifférents aux contenus de cette vie (J. L. Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, p. 58).

Lettrice, spettatrice, esegeta, ma anche scrittrice e poetessa, Jacqueline Risset con questo libro, grave e insieme leggero, ci invita a condividere con lei non soltanto la sua memoria, ma tutta la memoria del mondo. E riprendendo le sue parole a proposito dei film di Fellini, geniale creatore di immagini, ci verrebbe da dire che le pagine da lei scritte, e in particolare quelle di *Les instants les éclairs*, costituiscono, per i suoi lettori, *un fond d'épiphanyes personnelles*.

(Traduzione di Maria Vidale)

MARCELLO PANNI

APOLLO E DAFNE PER JACQUELINE

MARCELLO PANNI
(Venezia 2017)

TEMA / ON MARCHI TRAGICI
VELOCE $\text{♩} = 120$

DI APOLLO E DAFNE
Fuga di 2 Voci per sei esecutori

a Jacqueline Rivet
in memoria

1

WV

VC

PANT ③

FL

VIB.

VC

FL

CL

VIOL. I

VIOL. II

CL. BASS.

1

LUCA MARIA PATELLA

TANQUAM CENTRUM CIRCULI

à
Jacqueline
va la nostra Noëtica,
nel segno e nel Sogno
dei Gatti



Quante “cose” dovrei dire su & con Jacqueline!

Cominciamo da una un po’ buffa. Lei ed Umberto hanno fatto – a Rosa ed a me – l’onore [l’odore, se – come dice Rosa – io sono un cane] di venire, ospiti a Montefolle (fuor di metafora, la nostra casa-studio di Montepulciano).

E salterò [questa volta, come una scimmia dalla coda prensile] più avanti: a quando ho pubblicato un libretto di poesia, che s’intitola *M’indovai a Montefolle*. Il riferimento è chiaramente dantesco, ma... in romanesco, si può leggere: ma ’ndo vai?... O, in toscano: ’ndu vai?

E il sottotitolo del libretto è: *chevalet féérique*, d’accordo a Rimbaud.

Ecco, ricordo che, con Rosa, eravamo a casa della coppia dei nostri ‘più Grandi amici’, e lei – con apparente ingenuità di poetessa in fiore – chiese a Jacqueline, quali fossero i suoi autori preferiti.

E la carissima Jacqueline (anche magari, per compiacerci, pur senza smentire se stessa): Dante e Rimbaud.

[Oh, sì, ma è J. stessa che fa la conta spiritosa di quanti animali appaiano in quel libretto.

Grazie, J.!

E, per sua parte, Umberto mi ha intro-dotto al grande (...“postmoderno / e in diretta”) Ovidius].

Calando un poco dagli ‘scherzi’ music’ali, desidero chiarire che evidentemente non sono qua per analizzare la grande, variata e meravigliosa produzione di Jacqueline, ma, sì, per constatare e testimoniare la sua fondamentale operazione (*poetica e noëtica*, creativa e critica) in ambiente *italiano – francese – internazionale*.

E *politica*, credo che sia: spregiudicata e giudicata conoscenza, azione, tras-‘formazione’ Contro la mostruosa e retorica *Convenzione* e *circonvenzione, para-fascista vigente*.

Con bréccole e briccole di “*fanti veloci* d’attacco”... (lestofanti) Perché, “Potere è non volere”: torpemente e turpemente accostati. “Acostarse” – in spagnolo – è distendersi o andare a letto. E, “allettarsi”, dice Duchamp...

Personalmente, credo che, in queste condizioni... l’opus “*au pus*” lent, non possa divenire altro che “*Marché aux puces*” (sia pur Sbriluccicante). Cultura a passo zero.

Perfino chi spaccia più o meno inconsapevolmente, moneta falsa: è Colpevole!

...O canto forse da immodesto narci-fringuello cieco!?!... benché, tutti noi umani siamo... “narci-trafficienti”!

Tornando più precisamente a Jacqueline, come “individuo” [Lei ed Io]: legata a personaggi eccellenti, ma anche sostanzialmente slegata da cerchie di potere [che ho la “debolezza” di conoscere forse troppo poco? e dovrei scusarmene!?!]: Jacqueline credo che operi ai fini di “fare qualc’osa” di *utile* (*pericoloso*, ma reale e necessario o *indispensabile*).

[sempre che: “realtà e verità” siano qualcosa di più di un miraggio in-portante].

Tutto sommato, Lei è per “*notre jeune misère / nos souvenirs d’indigents absurdes*”. A questi livelli, ho trovato: non equivalenza, ma consonanze molteplici con Lei (che mi hanno anche in-segnato varie “cose”).

[Spero presto di conoscere – J. – a parte le tue meravigliose traduzioni e introduzioni: quanto stai facendo sulle “Rime” di Dante, e altro, Alto (o basso)...

Ordo verborum mysterium est! Grazie, J.!!].

...Ma continuiamo, e a volo altissimo (di Aquila). Dante dice: “T’ mi son un che quando / Amor mi spira, noto / e quel ch’Ei detta dentro / vo significando...”

Signum facere = *semiologizzare*... *uno Spiro di Amore*: è forse quello che Jacqueline fa.

Al di qua o al di là della Parole, al di sopra della Psicologia, al di sotto della Politica, dietro & davanti... un’Inspirazione ed Espirazione [Es!] di Vita: c’est à dire *la Chose* (!!).

...Torniamo [da tornare o tornire?!] all’aquila di Dante, lì dove il Poeta dice: “et io, sorridendo li guardava, e non dicea loro, niente”. ...Ma come? Dante, l’enorme facitore & dicitore?

...Beh, sì, e qui ci son forse di mezzo io (Ego?), con la mia forte introversione ed “ebeatitudine” [così, potrebbe forse chiamarla Carl Gustav].

Bah, andiamo avanti... per esempio, a quando Jacqueline parla di “ombelico del sogno”, in senso freudiano-lacaniano.

Aprirò, anzi, una piccola parentesi, perché è Lei, che ha accompagnato Jacques Lacan [non Jacques le fataliste, di Diderot!] a visitare Roma, quando Lui – conoscendo, per giunta, in diretta i prelati – guardava le tante Cupole romane, e...

Meglio era forse l’“Origine du monde”, che Lui teneva a studio, nascosta (per la donna delle pulizie) da un più casto (e in-castrato) quadro di Masson, suo parente...

André Masson, che ho cercato e frequentato a Parigi, nel ’62 (e pochi anni dopo, avrei incontrato Jacqueline) ecc., ecc...

Quell’ombelico (che nomino sopra, e di cui parla Lei)... potrebbe forse essere anche il “Centrum Circuli”, che Amore indica allo Psicologo Dante, nella evoluzione onirica della splendida *Vita Nuova* (al paragrafo 12.): “ego tanquam centrum Circuli... tu autem non sic”. Ed è un mandala!

Che meraviglia! I “Fedeli d’Amore” / lo scambio epistolare... psicoanalitico / la “Donna dello schermo” (che paragonavo all’*école du regard*...).

Ci sono di mezzo Ernst Bernhard e Jung, ma non quello misteriosofico, anzi... “corretto” da H. S. Sullivan, Lacan etc...

(E, a questi livelli, Jung può esser visto, non come “ciarpamistico”, ma quale anti-determinista-ottocent’esco).

[Comunque, ci siamo intesi, con J.! (e su “DEN e DUCH”, ho anche tenuto la mia più vasta Antologica, di oltre 500 *opere, operazioni, e teorie*, al Museo MUHKA di Antwerpen).

Ora, voglio “ri cor dare” un altro eccellente mio Sostenitore: Giulio Carlo Argan, anche generosamente implicato nei “miei” Dante e Diderot, etc.].

...E qui, desidero accennare ad un’altra gentilezza e magnanimità di Jacqueline.

Io scrivevo (negli anni ’70-80), oltre che di Dante, dell’altro mio grande “amico” (ohibò): Diderot.

Nel suo romanzo *Jacques le fataliste* (1773) mi sono via via convinto che Diderot abbia avuto la sorprendente intelligenza, di farsi... non troppo intelligente, e piuttosto: in sé e in te leggente.

“Je n’appartiens à personne / et j’appartiens à tout-le-monde. / Vous y étiez avant que d’y entrer / et vous y serez encore / quand vous en sortirez!”. (Questa frase l’ho proiettata sul Palazzo Comunale di Montepulciano).

DID sarebbe, così – a mio avviso – *il primo psicoanalista* (auto-proiettivo), come ho analizzato nel mio libretto riassuntivo: “Jacques le fataliste, di Denis Diderot, come autoEncyclopédie” (’84).

Jacqueline seguiva questa elaborazione theorica, con interesse, forse un po’ scettico. Ora – scusate se cito a memoria – ma ecco la grande generosità di Jacqueline, che – al termine del mio lavoro – dice qualcosa come: noi francesi – con Lacan e la Letteratura – ... ci siamo lasciati sfuggire questa cosa (!). Dovresti tradurla in francese.

Anche se, a “dire il vero”, non ho uno stretto bisogno di convalide: quella, gentilissima, di una poetessa & semiologa, complessa e completa (non sprofondata in “*uno*” specifico) quale Jacqueline: è proprio superlativa!

Jacqueline ha firmato anche un bel testo, nel catalogo “Patella ressemble à Patella” (S. Elmo, 2007, Morra ed., Napoli). Non ho potuto che stampare il suo scritto su carta azzurra, e dedicare a Lei, un’incisione fotografica: “Paesaggio colorato” (1966) in azzurro. Piccoli omaggi al suo colore preferito. Colore e calore (Mentale? & Non men tale!) inciso – più che ferito – in tutti noi.

E Lei, è forse un’Anima junghiana? No! è la meravigliosa e quasi unica amica: Jacqueline Risset!!

*A Jacqueline & Umberto, tutti gli ammirati,
grati e grandissimi saluti
dai loro
Luca & Rosa*

PS!

Ancóra un *istante*: un aforisma, mio e di Rosa è: non vogliamo e non possiamo esser relegati, nemmeno nello specifico dell’arte! Un altro: la nostra architettura è fatta di aria, di luce e d’ombra.

In tutto questo, ci intendiamo, J.: *nòò?*!

Inoltre, desidero precisare che vedo Arthur: come un “realista che percepisce l’inconscio”.

Così che, quando scrive (1873) di “indigenza e miseria”: penso che – in profondità – si riferisca a “ciò che non c’è”, appunto il *ça*: *nòò?*!

Per sua parte, “l’oracolo della Bottiglia” di Rabelais, è: “fay ce que voudras”.

Mentre, Diderot dice che “ciascuno ha un cane, ed è cane di qualcuno”.

E, allora: rapporto, “abbandono”, “comprensione”, sì: ma è avvilente che – per farsi adulti – sia necessario sottostare a pesanti rimozioni, introiettandole: nò? Jacqueline!

...Et havvi lente... “revoluzioni”? bah (si spera, ma non si promette, né – meno che mai – si giura)

ENRICO PIERANUNZI

COME IN UN CLIC

Per una curiosa serie di circostanze ho conosciuto personalmente Jacqueline attraverso il jazz, un linguaggio che lei amava molto.

Fui chiamato da Villa Medici per fare un concerto col mio trio in occasione di un convegno di scrittori che lei presiedeva. Non era una richiesta usuale. Il concerto era l'evento finale, pensato per accompagnare la conclusione dei lavori. Mai prima d'allora m'era capitato di suonare in un contesto del genere e mai più mi sarebbe successo dopo. Scoprii poi che era stata proprio lei a volere quel concerto.

Quando ci siamo conosciuti meglio, quando ho avuto il privilegio di condividere con lei momenti che proprio grazie a lei si accendevano continuamente di una luminosa, irresistibile vibrazione, ho meglio compreso la sua passione per il jazz, una musica che cercando il senso delle cose attraverso l'improvvisazione si confronta proprio con quell'istante da lei così creativamente e poeticamente raccontato.

In una sua intervista Jacqueline ebbe modo di dire che «la poesia è qualcosa di formidabile, in grado di tirar fuori l'essenza delle cose: sono gli istanti di vita che si riesce a catturare, come in uno scatto fotografico». L'essenza delle cose, istanti di vita, uno scatto fotografico: non è questa una splendida descrizione del jazz?...

Jacqueline amava il pianoforte e la musica di Bill Evans, un pianista che molti ancora oggi considerano prevalentemente romantico o addirittura sentimentale e che era solo un artista di incredibile profondità, capace appunto di 'fotografare' come nessuno i suoi istanti interiori. Di quegli istanti Evans mostrava l'immagine attraverso il suono che tirava fuori dal suo strumento, ed erano immagini che ti segnavano, che non ti lasciavano mai uguale a com'eri prima di averle ascoltate.

Su Evans Jacqueline ed io avevamo un progetto insieme, una pièce teatrale. Volevamo raccontare la storia di un musicista che aveva dato vita a un mondo sonoro unico, di un pianista che aveva reso la sua musica poesia pura. Lei stessa d'altra parte aveva avuto modo di scrivere che

«ogni artista, creando, agisce simultaneamente all'interno delle altre arti»¹.

Un'affermazione che credo non possa riferirsi a nessun altro meglio che a lei.

¹ La frase è tratta dallo scritto *Tout l'air de la mer!* dedicato da Jacqueline Risset a Debussy e ai suoi rapporti col simbolismo.

JEAN-CLAUDE RISSET

A SCUOLA DI CORTOT

Take notes ... for Jacqueline, Umberto & Enrico Pieranunzi

Jean. Claude 22 ottobre 2015

Caro Umberto,
come ben sai, Jacqueline amava Bach e Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Debussy, Ravel, Stravinsky... e ancora... e ancora...

Sia io che Jacqueline siamo stati segnati dal nostro professore di pianoforte, Robert Trimaille – un allievo di Cortot – in apparenza un uomo qualsiasi e timido, ma che si trasfigurava completamente non appena insegnava. Jacqueline lo ricorda alle pagine 151 e 152 de *Les instants les éclairs*, parlando di quando lei, talora, si distraeva nello studio del piano, mentre io

Raccoglio qui la corrispondenza inerente al rapporto di Jacqueline Risset con la musica, di suo fratello, che all'evento *Musica Risset* di Roma Tre, curato da Enrico Pieranunzi, dedicò la frase musicale qui riprodotta, di sua sorella Chantal e di Laura Santone sua allieva. Manca la testimonianza più interessante e recente della stessa Jacqueline Risset, la trascrizione in corso delle sei puntate, della durata di un'ora, di *Musica per la Vita*, l'emissione di RAI Tre che, intervistata da Emanuele Trevi, registrò e andò in onda nel 2013 (Per AART) [n.d.U.T.].

mi ci sentivo consacrato. Ha avuto un ruolo decisivo nel farmi pensare alla musica e al suo mondo come mestiere, come scelta di vita.

Ero stato molto colpito che Jacqueline avesse tanto amato il mio *Oscuro* per soprano, su *Noche Oscura* di San Giovanni della Croce, e che è stato eseguito qualche anno fa a Roma (a Santa Cecilia), da Delia Surrat.

Robert Trimaille non è stato il nostro primo insegnante (tra gli altri anche Jacques Bloch, primo professore di Philippe Cassard, e Mademoiselle Tchang), tuttavia è stato lui a farci entrare nella musica e nei suoi obblighi. Sia lei che io siamo stati segnati da lui e «dalla prova di musica» non appena si metteva alla tastiera; e ancor più quando, grazie a lui, nel 1950, assistemmo all'ultimo concerto di Dinu Lipatti al Festival di Besançon. E ciò ha contato nelle nostre vite. E potemmo avvicinare Lipatti: alla fine del concerto era sfinito; ma sia io che Jacqueline avemmo una dedica con quella data. Robert Trimaille, Lipatti e Clara Haskil erano stati entrambi allievi di Cortot, il loro tocco era straordinariamente semplice, evidente, giusto, luminoso.

Poco dopo un concerto di Clara Haskil a Besançon (credo nel 1953), durante un gita in Svizzera, mentre a Montreux eravamo a tavola coi nostri genitori, notammo nella sala, proprio lei che cenava con un signore e andammo a 'elemosinare' un suo autografo balbettando la nostra ammirazione per la sua meravigliosa esecuzione. Horowitz era invidioso delle sue dita e Charlie Chaplin diceva di aver conosciuto tre geni nella sua vita: Albert Einstein, Winston Churchill e Clara Haskil. Clara Haskil suonava Mozart come se raccontasse la sua vita, con una giustezza incredibile. Noi l'avevamo conosciuta attraverso le superbe esecuzioni di Scarlatti e de *La sonatina* di Ravel. Io (più spesso di Jacqueline) in diretta e alla radio, ne ho ascoltato le interpretazioni miracolose – ma purtroppo come Cortot – spesso è stata registrata male.

Come me, Jacqueline amava la sobrietà sovranamente equilibrata di Robert Casadesus, altro pianista dalla luce splendente nei concerti di Bach e di Mozart, in Ravel, in *Scènes de la forêt* di Schumann, in *Gnossiennes* di Satie... che erano oggetto di facezie con Claude Esteban amico di entrambi e che fingeva di detestarle. Era la fine degli anni Cinquanta.

Come ben sai, Jacqueline amava Bach, Mozart, Beethoven, Shubert, Shumann, Debussy, Ravel, Stravinsky... e ancora... e ancora...

Jean-Claude

(Traduzione di Umberto Todini)

LAURA SANTONE

ENTRE AMADEUS ET THELONIUS

Heureusement, interrompant
les interruptions, arrive *elle* – Musique...

J. Risset, *Les instants les éclairs*

Publicato da Gallimard nel gennaio 2014 nella collana “L’Infini” diretta da Philippe Sollers, *Les instants les éclairs* è un libro che nasce dalla «pression d’écrire»¹ e al quale Jacqueline Risset ha lavorato più di dieci anni. Un libro che potremmo definire *in fieri*, che fissa in un solo gesto testo e vita, e che rappresenta l’esatto contrario di un progetto compiuto; un libro, ancora, dove la mano che scrive è la mano di quell’«uccellatore», di ascendenza lacaniana, che prende «alla lettera», catturandoli al volo, una fitta trama di istanti, una cascata di piccoli atomi in cui il presente della scrittura intesse con uno stesso filo i ricordi dell’infanzia e la materia onirica. Energia del sogno e energia della scrittura si confondono; attive sotto la mano che scrive, captano frammenti, epifanie, piccole *madelaines* che ricompongono il mosaico dell’infanzia «ritrovata a volontà» nel flusso ininterrotto di una *presenza*. Ad avverarsi è una fenomenologia del *sentire*, che chiama il lettore all’ascolto inteso come esperienza di un manifestarsi.

È esattamente a partire da tale riflessione che avevo voluto proporre, in occasione della commemorazione che la SUSLLF aveva tributato a Jacqueline Risset il 6 febbraio 2015 al Centro di Studi italo-francesi di Roma, la messa in voce, su sottofondo musicale, di una selezione di brani tratti da *Les instants les éclairs*. Avevo voluto realizzare quello che nel jazz viene chiamato un repertorio-in-azione, a partire dal quale creare un gioco di echi tra la scrittura e la musica. E per l’accompagnamento musicale la mia scelta cadeva proprio sul jazz, poiché in *Les instants les éclairs* vibra, tra l’altro, un colore jazz, colore che si identifica, a ben guardare – a ben *sentire* – con un nome ben preciso: quello di Thelonious Sphere Monk².

¹ J. Risset, *Les instants les éclairs*, Paris, Gallimard, 2014, p. 59.

² *Sphère* è, significativamente, la poesia che Risset dedica a Monk in *Il tempo dell’istante*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 118-125.

Chi ha avuto la fortuna di conoscere Jacqueline Risset ben sapeva che era un'eccellente pianista e che aveva, come Mozart – di cui suonava in maniera mirabile *La fantasia in re minore* –, l'orecchio assoluto. Ma accanto alla musica classica un posto altrettanto privilegiato occupava, per Jacqueline Risset, la musica jazz, e Thelonious Monk era tra i suoi musicisti preferiti. E, potremmo aggiungere, *pour cause*. Monk è, infatti, colui che ha introdotto nel jazz una nuova concezione del ritmo, segnando l'irruzione del pensiero nel flusso della musica; è colui che suona il piano come un vibrafonista, insistendo sulla velocità del fraseggio; ma Monk è, soprattutto, il musicista degli accordi luminosi – il musicista degli *éclairs*. Le sue frasi musicali sono state non a caso definite «des petites merveilles d'intelligence musicale» che arrivano a cascata, configurando «un collier de perles rares, enfilées une à une à toute vitesse»³. Mentre a proposito delle parole è stato scritto: «il n'y croit pas aux mots, Thelonious, ils changent trop vite», ragion per cui «tous les mots de Thelonious sont des bons mot: ce sont des mots qui ne croient pas en eux-mêmes», «ce sont des mots *instantanés*»⁴. Da qui, titoli quali *Trinkle Tinkle, Little Rootie Tootie, Rhythm-A-Ning*, che risuonano come schegge di enunciati minimi, di sintagmi-*éclairs*.

Facendo ora dell'aggettivo «instantané» la passerella per transitare tra *Les instants les éclairs*, non sfugge che abbiamo a che fare con una serie di *moi successifs* che bucano la memoria sfidando al tempo stesso la morte. «Vif instant de naissance absolue»⁵, essi sorgono nell'«à côté» del deside-rio, del sonno, del sogno, e si dispiegano in velocità, rivelando una propria architettura, manifestandosi attraverso ciò che potremmo chiamare – sem-pre continuando a filare la terminologia jazz – una *griglia*, nelle cui maglie corrono, si accendono, risalgono, si svelano, si ricentrano...

«Instant, coup de foudre, rêve. C'est la même constellation, certes – l'autre versant, le contraire du projet»⁶, scrive Jacqueline Risset, restituendo, con queste parole, la *griglia* – la «constellation» – da cui muovono *Les instants les éclairs*. Su di questa griglia-costellazione corrono gli accordi e, con essi, l'improvvisazione, ovvero tutte quelle transizioni che in corso di esecuzione pulsano tra le reti della lettera e intessono le diverse sezioni del

³ Cfr. L. de Wilde, *Monk*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 47-48.

⁴ *Ibidem*, p. 223; corsivo mio.

⁵ Riprendo qui i versi di *Petits éléments de physique amoureuse*, Paris, Gallimard, 1991 (L'Infini), p. 58.

⁶ Risset, *Les instants les éclairs*, p. 23.

testo, che si presentano come veri e propri *morceaux*⁷ che si sviluppano in divenire a partire da un principio di ripetizione.

«De tels moments, qui se répètent – mais il est faux de parler de répétition: chacun est neuf, chacun surgit comme une surprise, comme un don imprévisible dans le tissu des jours», scrive sintomaticamente Risset⁸, facendo da contrappunto, a distanza, a quanto osservava Francis Marmande diversi anni prima:

L'improvisation, en jazz, le renouvellement, est toujours une échappée. (...) Elle semble répondre aux questions: comment se répéter en se niant? Comment demeurer identique à soi-même en ne cessant de dissembler de soi?⁹

Ma c'è di più. Nella rete delle relazioni, provvisorie e debordanti, che questi *morceaux* attivano tra le maglie della griglia, non è difficile riconoscere nella parola «rêve», che circola a tutti i livelli del testo, il *mot-carrefour* che apre l'accesso alle diverse catene di associazioni/improvvisazioni, svolgendo pertanto funzione di nota tonica, la nota, cioè, intorno alla quale gravitano, attraendosi, tutti i gradi della scala. Si transita così, avvicinandoci sempre più al testo, dal sogno d'infanzia della bicicletta al sogno di H. e del Grand Hotel di Rimini, sino ad arrivare a *Rêves et autres I* e *Rêves et autres II*, due sezioni che si compenetrano e che potremmo definire, ispirandoci sempre alla terminologia jazz, «sezioni-turnaround»¹⁰, poiché in esse i sogni, le loro ombre, «girano intorno» contagiandosi – «ce rêve en deux nuits différentes – première et deuxième partie – ou bien tout entier cette nuit-ci»¹¹ –, moltiplicandosi – «les rêves, cependant, se multiplient»¹² –, irrompendo «à toute vitesse comme s'ils étaient des avions géants»¹³.

⁷ Nel jazz il *morceau* costituisce l'unità di base che permette l'intreccio dell'improvvisazione nel divenire del processo sonoro. Rimando alla lettura di H. S. Beckerl – R. R. Faulkner, «*Qu'est-ce que'on joue maintenant?*». *Le répertoire jazz en action*, Paris, La Découverte, 2009.

⁸ *Ibidem*, p. 78.

⁹ F. Marmande, *Jazz et surréalisme: le jeu de l'instant*, in *Jeu surréaliste et humour noir*, édité par J. Chénieux-Gendron – M. C. Dumas, Paris, Lachenal et Ritter, 1993, p. 305.

¹⁰ Letteralmente significa «girare intorno» e indica il passaggio che alla fine di una sezione conduce a quella successiva. L'idea del «turnaround», come ben spiegano Becker e Faulkner, è il punto di ritorno, esso scandisce infatti la transizione che riporta all'accordo o alla scala con cui si era iniziato il pezzo riprendendo di solito le ultime due battute (in inglese «measures» or «bars»). Cfr. Beckerl – Faulkner, «*Qu'est-ce que'on joue maintenant?*». *Le répertoire jazz en action*, pp. 37 e sgg.

¹¹ Risset, *Les instants les éclairs*, p. 104.

¹² *Ibidem*, p. 121.

¹³ *Ibidem*, p. 109.

Ma portiamoci nel testo.

J'ai cinq ans. Je vois une bicyclette avancer dans une rue vide, en bas d'une terrasse blanche. Un arbre, un marronnier, sans doute. Je regarde de toutes mes forces celui qui vient sur la bicyclette.

Je ne le vois plus aujourd'hui, plus du tout. Une petite bicyclette s'avance seule, comme un cheval qui gagne la course sans cavalier, certaines années, sur la place, à Sienne. Ce qui portait alors l'image et l'isolait de l'avant de l'autour et de l'après était sans aucun doute la force du regard – amour, fascination, attente. (...) Image de rêve? Puisque c'est le rêve qui possède la recette, qui détache, fait apparaître, sur fond de nuit, l'image précieuse, née de rien¹⁴.

Cette nuit, l'un de ces rêves de H. qui, depuis des années, scandent ma vie à intervalles réguliers (quelques mois, plus ou moins). Je ne les ai pas notés. Ils formeraient, pris à la suite, une série de conversations tendres, allusives, parfois prolongées jusqu'à l'acte amoureux, mais rarement; parfois, plus rarement encore, interrompues par un détachement brusque: froideur, ou distance stellaire qui clôt le rêve et, semblerait-il, la série elle-même. Mais elle reprend¹⁵.

À ce point, Federico arrive, son arrivée annoncée par un message soulignant son intention de me voir. Les autres fois – dans les autres rêves – il apparaissait tout à coup, sans préparation aucune, comme un voyageur astral qu'il est. Et sa visite, émouvante, intense, durait peu. Elle durait peu ici aussi, mais demandait à s'inscrire dans la durée – le message, la chambre à préparer. Enfin les quelques mots, venus de loin, de cet ailleurs immense, mystérieux et vivant où je n'ai pas cessé de le situer à partir du jour sa disparition, 31 octobre 1993¹⁶.

J'habite ne ce moment dans un hôtel très calme, aux chambres vastes revêtues de tissus plutôt sombres, et c'est un rêve, me dit-il (me dit le rêve), qui vient de Proust – mais, précise-t-il, dans ce cas il s'agit d'un transport direct: cet épisode, résumé dans l'image noir et rouge, il vient directement d'un épisode qui est aussi, paraît-il, mien – venant, pour ainsi dire, de ma vie¹⁷.

Se nei passi appena citati la virtuosità della scrittura consiste nel ricondurre le variazioni apportate alla tonica – ovvero alla parola «rêve» – a una cadenza ritmica che resta costante nelle varie frasi, negli estratti a seguire, tratti dalla sezione dove Risset interroga i pronomi, si può invece constatare che le misure degli accordi dell'assolo si sviluppano secondo lo schema ABBC: *Le je, Le tu, Le tu et le vous, Le nous*.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 9-10.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 19-20.

¹⁶ *Ibidem*, p. 105.

¹⁷ *Ibidem*, p. 122.

Le je

Si je raconte il me faut le *je*. Seul le *je* est immense. Sans forme, sans nom propre, il accueille tout ce qui passe. Ce qui a un nom est pris dans un corps, un corps précis, enclos dans cette forme et pas une autre. Au contraire, ce qui s'éveille à partir du *je écoute et note* – n'est ni forme ni corps, ni *il* ni *elle*. (...) Aimer et désirer, désirer est dévorer. Il y a retournement à partir du *je* sans forme, qui se métamorphose, comme par miracle, en celui qui est aimé par elle, elle qui l'appelle, et le tour est joué.

Malgré tout le *je* continue, c'est lui qui compte, et qui *soutient la suite*¹⁸.

Le tu

Tu, c'est l'appel, l'aimé, par excellence. C'est Laure, l'absente, la désirée (Béatrice, elle, est *Elle*) La poésie, disons la poésie européenne, qui vient tout entière de Pétrarque, est fondée sur le *tu*, «tu sei». (...) Ce qui revient à démontrer que le *tu* est le mot qui introduit l'amour¹⁹.

Le tu et le vous

La distance entre les deux pronoms est énorme, lorsque est trop brusque le passage du *vous* au *tu*, come on le voit par exemple en italien. (...) Le passage contraire, celui du *tu* au *vous*, passage rare, surprenant et précieux, est celui que j'observais lorsque ma mère substituait au *tu* de la vie quotidienne un *vous* de la tendre inquiétude, «vous n'avez pas froid, ma chérie?»²⁰.

Le nous

Quant au *nous*, il sent dans la plupart des cas l'artificiel et le forcé. (...) Le seul *nous* peut-être acceptable est celui du jeu des enfants. Il s'agit d'une défense, bien sûr, le nous l'est toujours, sans doute. Mais dans le cas de l'enfance il y a de l'air. Le nous est alors une demande d'air²¹.

E non manca la *coda*, con funzione di appendice conclusiva costruita su due tempi:

J'étais une enfant solitaire. Solitaire et occupée. Occupée par des impressions et des pensées compliquées et peu communicables (...) Les adultes étaient pour moi, y compris mes parents, que j'aimais assurément, des êtres qui avaient cédé, qui avaient renoncé – à quoi? À la souveraineté de l'enfance²².

Un jour, à un spectacle du collège, à Felletin, une très jeune fille dansait avec grâce sur la scène (...) Mais je me disais en même temps que bientôt cette jolie danseuse

¹⁸ *Ibidem*, pp. 61-62; corsivo mio.

¹⁹ *Ibidem*, p. 62.

²⁰ *Ibidem*, pp. 62-63, e dove il tema dell'amore materno funge visibilmente da variazione alla seconda misura della griglia di base.

²¹ *Ibidem*, pp. 64-65.

²² *Ibidem*, p. 65.

perdrat son charme et sa beauté, parce qu'elle allait devoir entrer dans la sphère du renoncement à l'enfance²³.

Ma come non notare – come non *sentire* –, se si prosegue nel testo, i trilli, gli spostamenti ritmici di accenti, gli arpeggi melodici, le curve ora in diesis ora in bemolle che lo attraversano? Come non riconoscere, sotto il fraseggio, il gioco di martelli, di pedali, o la cadenza di una tromba? È quanto accade negli esempi che seguono:

Un jour je composais une chanson. Une phrase musicale: *si la fa dièse, si la fa dièse, ré mi fa dièse*. Les paroles: “Aime-moi, aime-moi, je t'aime déjà”²⁴.

Maintenant, voyages. En général la mer, près ou loin. Hôtels différents, mais toujours départs, arrivées, bagages, chambres claires, vides. Voyages encore...²⁵.

À présent le soleil darde (...) et je vois en face, dans le jardin, les coussins de la balancelle flamber de joie dans l'orange, et le bord de ma jambe briller et se tracer comme un trait vainqueur. Ah vive lui, vive l'astre, et vive la merveille, tant qu'elle existe, tant que nous existons!²⁶

E gli esempi potrebbero moltiplicarsi, ma voglio lasciare al lettore il piacere di mettersi in risonanza con *Les instant les éclairs*, invitandolo al viaggio dell'ascolto, affinché possa *sentire* nella *lettre*, nelle sue *reti*, la linfa jazz che scorre sotto la mano che *gioca* – da intendersi nel doppio senso del francese *jouer*, che lega insieme giocare e suonare – e che strappa alla trama del tempo, della sua continuità, quei bagliori imprevedibili, quei frammenti di melodia dell'essere che «se mettent à créer entre eux un accord tel que toutes choses jouent alors harmonieusement, inventant un rapport imprévisible et total»²⁷. Si tratterà, allora, in ogni frase, di «suivre l'écriture comme un rêve – éveillé. Entendre surtout: les chants, les petits cris qui émergent, le tissu qui se tisse»²⁸, e di lasciarsi trasportare verso quel fremito – *instants, éclairs, coups de foudre* – che la scrittura capta in schegge di luce.

«*Éclairs. Ils éclairent, voilà tout*»²⁹.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*, pp. 27-28.

²⁵ *Ibidem*, p. 109.

²⁶ *Ibidem*, p. 71.

²⁷ *Ibidem*, p. 143.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Sono le parole che chiudono il libro, e che risuonano come la chiave di lettura del testo.

FRANCESCO ZITO
«LE CITTÀ INVISIBILI»

FRANCESCO ZITO - LE CITTÀ INVISIBILI 2018



JACQUELINE RISSET

JACQUELINE RISSET

SPHÈRE

Tout le jour
tout le jour et la nuit

s'accroche
autour de la même note

et tout à coup
– persiennes chaleur puissante

galop inattendu des chevaux sur l'asphalte
c'est le pianiste qui s'arrête
mal dans la tête

et cet accord
splendide

insiste

On entre par là dans la folie d'un autre
il est
devenu fou

et cette musique

le porte

plutôt:
il porte
cette musique venant de sa tête
dehors...

c'est la musique de présence angoissante
en arret – suspendue
la suspension est belle

SFERA

per Thelonious Monk

Tutto il giorno
tutto il giorno e la notte

 si aggrappa
intorno alla stessa nota

e di colpo
– persiane calore potente

galoppo inatteso dei cavalli sull'asfalto
è il pianista che si ferma
male nella testa

e quell'accordo
splendido

insiste

Da lì si entra nella follia di un altro
è diventato
pazzo

e quella musica

lo porta

piuttosto:
egli porta
questa musica venuta dalla sua testa
fuori...

è la musica di presenza angosciante
immobile – sospesa
la sospensione è bella

ce qui fait peur est beau

L'instant d'après il tourne sur lui-meme
dans le théâtre
à l'aéroport

très petit chapeau qui retient
la tête

il tient autour de lui
en cercle
les forces qui s'approchent

bien qu'elles soient invisibles
il jette
vers elles

dans l'ombre vite

un coup d'œil et puis tourne

retourne
bouquet de roses roses
is a rose

Elle aussi est comme toi : langue
bloquée
étudiant à Paris sa langue mère
bloquée
bloquante

Ainsi naît le poème
: de stupeur-surprise
et impuissance

l'arrêt sur la consonne
du prénom St
arrêt –

et le contraire :
déchaînement fluide
nocturne

force dans la force

quel che fa paura è bello

L'istante dopo lui gira su se stesso
nel teatro
all'aeroporto

piccolissimo cappello che trattiene
la testa

tiene intorno a sé
in cerchio
le forze che arrivano

benché invisibili
egli getta
verso di loro

nell'ombra veloce

uno sguardo e poi gira

rigira
mazzo di rose rosa
is a rose

Anche lei è come te: lingua
bloccata
studiando a Parigi la sua lingua madre
bloccata
bloccante

Così nasce il poema
: di stupore-sorpresa
e impotenza

l'arresto sulla consonante
del nome St
arresto –

e il contrario:
scatenamento fluido
notturno

forza nella forza

le regard cède - folie
postures

la nuit le corps
sous le regard
qui force

par la grande étendue des journées
marques légères pattes sur le sable
fragments retrouvés dans la mer

la belle voiture la silencieuse
glissant entre les prés au crépuscule
herbes dorées

Elle ne rougit pas dans le bois
dans la forêt solitaire
ne sachant plus le chemin pour rentrer

de nouveau elle appelle son enfance
«me vois-tu?»
«oui»

La musique
cristalline
trébuchante
ce qu'elle démontre est irréfutable
au-delà de la vitre

– «ah rapproche-toi explique»

Elle, distraite,
ne bouge pas

– entend, peut-être

lo sguardo cede - follia
posture

la notte il corpo
sotto lo sguardo
che forza

nella grande distesa delle giornate
segni lievi zampe sulla sabbia
frammenti trovati in mare

la bella macchina la silenziosa
scivola tra i prati nel tramonto
erbe dorate

Lei non arrossisce nel bosco
nella foresta solitaria
non sapendo più la via per tornare

di nuovo chiama la sua infanzia
«mi vedi?»
«sì»

La musica
cristallina
inciampa
ciò che dimostra è irrefutabile
al di là del vetro

– «ah avvicinati spiega»

Lei, distratta
non si muove

– sente, forse

JACQUELINE RISSET

LE DERNIER AVATAR: ULYSSE CHEZ LUCIANO BERIO

De tous les mythes grecs, le mythe d'Ulysse est sans doute celui qui a inspiré le plus grand nombre d'œuvres artistiques, littéraires musicales. Et l'opéra *Outis* de Luciano Berio peut se lire comme le dernier avatar, dans notre temps, de la figure mythique d'Ulysse. L'originalité de l'œuvre, et de la conception même du personnage se présente dès le titre *Outis*, non *Ulysse*.

Outis, on le sait, est le nom mensonger par lequel l'insaisissable Ulysse «aux mille tours», avec son côté de méditerranéen affabulateur, se désigne lui-même, lorsque le Cyclope, qui l'a fait prisonnier, lui demande qui il est. «Je suis outis, personne», répond-il. Le nom *Outis* contient la négation *ou* (notons de plus que le mot qui définit Ulysse en grec est le substantif *métis*, qui indique l'intelligence astucieuse, rusée, lui aussi formé à partir de la négation *mé*). Et la ruse prend son sens lorsque Polyphème, aveuglé par Ulysse et ses compagnons, se met à crier pour appeler les autres Cyclopes, ses voisins, qui s'approchent alors de la grotte fermée à double tour. «Qui t'a fait du mal?», demandent-ils. «Personne», répond Polyphème, et les Cyclopes, rassurés, s'en vont. Plus tard, lorsqu'il aura réussi à s'enfuir et à rejoindre son bateau, il n'y aura plus d'*Outis*: «Je suis Ulysse, roi d'Ithaque», criera-t-il de loin à son géolier.

Berio ne choisit pas par hasard le faux nom d'Ulysse: il s'agit d'une mise en cause de l'identité, qui est une expression de la modernité. On pourrait dire que toute la distance possible de cette mise en cause est parcourue entre le début et la fin du vingtième siècle, entre Joyce, auteur d'*Ulysses*, où Leopold Bloom est désigné comme «Everyman» et Berio, dont l'Ulysse est «personne» – *nessuno*.

La portée de cette négation doit je crois être trouvée dans l'œuvre de Jean-Pierre Vernant, qui est dans toute son œuvre le grand explorateur des mythes grecs. Dans son volume le plus célèbre, *L'Univers, les Dieux, les Hommes*, publié en 1999, mais commencé vingt-cinq ans plus tôt et déjà préfiguré dans *Les origines de la pensée grecque* de 1962, et dans *Mythe et pensée chez les grecs*, de 1985, l'importance attachée au personnage d'Ulysse par le grand savant se marque dès son titre: *Ulysse ou l'aventure humaine*. L'interprétation

de cette figure essentielle de la mythologie est liée à ce fait que Ulysse dans ses périples infinis explore «les confins de la condition humaine»: il rencontre des êtres divins (Circé, Calypso) et des êtres monstrueux, obscurs (Cyclopes, Lestrigons, Sirènes). Le parcours d'Ulysse, tel que Vernant le dessine, comprend une longue exploration du monde non humain, puis un retour à la condition humaine (Ithaque, qui représente la famille et la société).

En France, la lecture traditionnelle du mythe d'Ulysse le décrit comme l'emblème du retour. Les poètes de la Pléiade, qui forment à partir de Bembo et des pétrarquistes italiens la nouvelle poésie française autour de la *Défense et illustration de la langue française* de Joachim Du Bellay, incarnent dans leurs vers l'une des traditions du mythe, celle de l'Ulysse du *nostos*. Il en est ainsi dans le célèbre sonnet de Du Bellay:

Heureux qui comme Ulysse a fait un long voyage
Ou comme cestuy-là qui conquit la toison
Et puis est retourné, plein d'usage et raison,
Vivre entre ses parents le reste de son âge!...

C'est une Odyssée à l'envers qui est esquissée ici. Le retour, l'heureux retour, tourne le dos au voyage, et le voyage n'est beau que s'il est conjugué au passé. Ulysse «a fait» son voyage, il l'a fait une fois pour toutes, et Du Bellay, Ulysse gaulois, tourne le dos à l'«air marin». Paix villageoise contre Capitale mythique. Ulysse devient ainsi une sorte de variante de Cincinnatus, retourné à la charrue après le labeur et la gloire. Du Bellay poursuit, en Ulysse malheureux:

Quand revoiray-je, hélas, de mon petit village
Fumer la cheminée (...).

Du même coup, l'interprétation du mythe qui remonte à Dante – celle de l'Ulysse transgresseur, qui ne revient pas à Ithaque, mais passe les colonnes d'Hercule et fait naufrage, au delà de Gibraltar, dans l'Océan déchaîné de l'hémisphère Sud, en vue de la montagne du Purgatoire – restera ignorée en France, alors qu'elle sera recueillie dans la plupart des littératures nationales européennes.

De fait, le mystérieux damné qui dans le chant XXVI de *l'Enfer*, enveloppé d'une flamme qui le cache à la vue, raconte sa propre mort à Virgile et à celui qui l'accompagne, est un Ulysse tragique. On ignore l'origine de cette légende qui fait du navigateur grec un modèle anticipé des futurs explorateurs, un Christophe Colomb avant la lettre: Ulysse disparaît en mer, englouti par l'abîme après avoir transgressé les limites assignées aux mortels par Hercule, celles du détroit de Gibraltar. L'aspect énigmatique

de son récit tient pour un lecteur d'aujourd'hui au contraste entre la noble hardiesse des paroles d'Ulysse:

Considérez votre semence;
vous ne fûtes pas faits pour vivre comme des bêtes,
mais pour suivre vertu et connaissance.

et la gravité de la punition qu'il subit:

(...) de la terre nouvelle un tourbillon naquit,
qui vint frapper le navire à l'avant.
Il le fit tourner trois fois avec les eaux; à
la quatrième il lui dressa la poupe en l'air et
enfonce la proue, comme il plut à un Autre,
jusqu'à ce que la mer fût refermée sur nous.

La capacité d'identification, si intense chez Dante qu'elle est capable d'irriguer même l'espace infernal, fournit un contrepoint constant au tracé linéaire du jugement divin. «Ulysse est un miroir de Dante», écrit Borgès, «parce que Dante sentait qu'il méritait lui aussi cette punition». Écrire la *Divine Comédie* signifiait en effet «violer les lois mystérieuses de la nuit, de Dieu, de la Divinité» – même si la descente de Dante en Enfer est de fait une ascèse, puisqu'en parvenant à la connaissance de l'abîme du mal, Dante s'élève lui-même, dans un sens absolu. C'est au coeur de cette dialectique que se situe l'épisode d'Ulysse.

L'Outis de Berio ne pouvait naître, sans doute, que d'un artiste italien – ou plutôt d'un artiste d'aujourd'hui lecteur de Dante – ou plus exactement encore d'un lecteur moderne familier de la mise en question des certitudes et des identités. Berio prend au sérieux le nom d'Outis: «Outis, errant, seul, et peut-être sans Ithaque». *L'Odyssée*, le premier de tous les romans, se déroule dans un temps linéaire. *L'Outis* de Berio a lieu dans un temps cyclique.

Il faut à ce point évoquer un autre élément, un élément inattendu dans les lectures de Berio. De fait, en grand intellectuel du XXe siècle, Berio s'intéressait à tous les champs de recherche de son époque. C'est ainsi que se révéla pour lui comme très importante la lecture des oeuvres de Wladimir Propp, grand linguiste et anthropologue né en 1885 à Saint-Pétersbourg, mort à Léninegrad en 1970, et surtout celle de *La morphologie du conte*, de 1928, qui influença durablement les intellectuels de toute l'époque – en particulier Lévi-Strauss et Roland Barthes. Il s'agissait dans ce livre d'une analyse structurelle des contes de fée, qui distinguait et classait dans la structure des textes analysés les fonctions et les actants qu'il y avait identifiés. Il s'agissait pour Berio avec cette lecture d'une véritable délivrance – délivrance des

grilles psychologiques, de l'identité des personnages, de l'invariabilité des rôles et des identités.

«Ni tragédie ni drame. Ne se trouve pas impliquée la présence d'un ordre supérieur, d'un destin, d'un cadre social».

A partir des analyses de Propp, la fragmentation peut s'accroître, l'action scénique se moduler à son gré. Il n'y a plus de personnages mais des «figures absolues», emblématiques, qui peuvent se croiser ou s'échanger. *Outis* est composé de cinq actes qui sont cinq cycles: cinq meurtres d'Outis par son fils Isaac (renversement du meurtre du fils par le père biblique). Télémaque est doublé par son frère Telagone, qui cherche et ne trouve pas son père. Le personnage d'Emily correspond à Pénélope (mais renvoie aussi à la Molly de Joyce: «Yes, yes, you will yes»). On ne peut parler d'intrigue, d'histoire racontable. Le cinquième cycle s'achève non par le retour à Ithaque, mais par le départ: «Andare, solo andare...».

Italo Calvino, qui se sentait par là proche de Berio, disait de lui qu'il était «toujours attentif au développement exhaustif des possibilités d'un sujet». Il s'agit pour tous deux, pourrait-on dire, d'une lecture 'ouvrante' de Propp.

On perçoit dans le lointain une question qui peut se formuler comme la formulait Vernant: «Qu'est-ce qu'un mythe?». A propos des poèmes homériques, Vernant citait le poète Jacques Roubaud, qui résumait ainsi 'l'héritage' des grecs pour les poètes et les artistes d'aujourd'hui:

Ils ne sont pas seulement des récits. Ils contiennent les trésors de pensées, de formes linguistiques, d'imaginations cosmologiques, des préceptes moraux, etc... qui constituent l'héritage commun des grecs de l'époque classique.

De ce trésor repris, interrogé avec toute la force inventive du présent, Berio tire et met au jour l'interrogation actuelle, qui découvre et décrit l'incertitude, la fragmentation, le doute de notre temps.

(Ton visage) Qui naissent dans mes yeux
M'apparaissait ton visage, triste
Car douloureuse était ma vie qui l'est encore,
Et ne change point de style,
Ma douce lune.

JACQUELINE RISSET

LA DOPPIA NATURA DEL BELLO IN BAUDELAIRE E IN OVIDIO

Nel Settecento francese esiste una parentela molto stretta tra natura e arte. Una parentela che io qui rileggerò nella prospettiva antagonistica de *L'elogio del trucco* di Baudelaire e che, sullo sfondo di questo convegno, riconduce all'anticlassicismo di Ovidio e ai suoi *Medicamina faciei*.

Ma andrà subito detto che per quanto compaia più volte, il nome di Ovidio, in Baudelaire non appare mai a proposito del *maquillage*, di *medicamina* o dei *Remedia*. Ovidio interessa a Baudelaire soprattutto in quanto autore dei *Tristia*, in sostanza per l'esilio e in relazione al quadro di Delacroix, *Ovide chez le Scythes*, che egli commenta a fondo in un saggio tra i più belli consacrati a questo grande pittore. Il nome di Ovidio in Baudelaire appare dunque, di tanto in tanto, a tratti, in un verso, in una poesia, in un testo critico. Il che forse si spiega pensando che quando Baudelaire compiva i suoi studi, Ovidio, diversamente da quanto accadeva dagli inizi del medioevo e per lunghi secoli, non era più al centro dell'interesse per gli antichi, occupato ormai da Virgilio.

Eppure – vedremo – per quanto manchino citazioni dirette, e sia assente un rapporto esplicito tra Ovidio e Baudelaire sotto il segno dei *Remedia*, di fatto, nelle rispettive visioni di vita e di costume, a proposito di *maquillage* o *remedia* che si voglia, Baudelaire e Ovidio convergono sorprendentemente. Entrambi trasgrediscono e si oppongono a un luogo comune dominante contro il trucco che vige nel retroterra della genesi dei *Remedia Amoris*, e contro il quale, diciotto secoli dopo, *mutatis mutandis*, anche Baudelaire combatte opponendosi a sua volta, ad una tradizione ben più armata, quella imperante del Settecento francese sui rapporti tra natura e arte. Opposizione che costituisce l'anima stessa del famoso saggio *Il pittore della vita moderna* dedicato a Constantine Guys¹. Ispirandosi alla «vita moderna» rappresen-

A cura di U. Todini, in *Donne allo specchio*, «Certamen Ovidianum Sulmonense», XV (2014), pp. 15-27; qui, inoltre, di Caterina Fantauzzi, Sandro Colangelo e Domenico Silvestri, gli scritti in ricordo di Jacqueline Risset.

¹ Pittore molto fecondo «della vita moderna» ai tempi di Baudelaire, ma che forse ritenendo questo saggio più vasto dell'interesse riconducibile alla sua pittura o, forse, per ombrosità d'indole, chiese a Baudelaire di essere citato soltanto con l'iniziale del cognome G.

tata dai quadri di questo pittore, Baudelaire, enuclea e spiega la sua visione dell'arte, visione che pur ricorrente in tutta la sua opera, da *Les Fleurs du mal*, ai *Poèmes en prose*, a *Le spleen de Paris*, trova in questa occasione, una propria definizione teorica: la doppia natura del bello.

Il bello, secondo Baudelaire è fatto di due elementi: un elemento eterno e un elemento passeggero:

Il bello è fatto di una componente eterna, invariabile, la cui quantità è straordinariamente difficile da determinare, e di un elemento relativo, circostanziale, costituito, se si vuole insieme o separatamente, dall'epoca, dalla moda, dalla morale, dalla passione. Senza questo secondo elemento che è come l'involucro divertente, eccitante, aperitivo, del divino dolce, il primo elemento sarebbe indigeribile, non apprezzabile, non adatto e non appropriato alla natura umana. Sfido che si possa trovare qualsiasi cosa di bello che non contenga questi due elementi.

Le beau est fait d'un élément éternel, invariable dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour, ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, l'élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contient pas ces deux éléments.

È in effetti questo elemento del *circostanziale*, del *passeggero*, che Baudelaire teorizza, a dare alimento alla sua dottrina del doppio nella natura del bello,

Il piacere che traiamo dalla rappresentazione del presente, viene non soltanto dalla bellezza di cui esso può essere ricettacolo ma anche dalla sua qualità essenziale di essere presente.

Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent.

Baudelaire insiste molto su questa dualità del bello che lo porta per quanto concerne la sua concezione estetica, a dichiararsi nemico della natura. Lo afferma molto spesso, anche in poesia dove a differenza di tutti poeti, in specie dei romantici che prediligono paesaggi, fiori e alberi, Baudelaire ama invece la città. Ed è questo l'elemento nuovo, fondante di una poetica che si oppone a quella di natura, fatta di paesaggi, di acque, di pietre, che egli chiama «poetica del legume» esprimendo così tutto il suo distacco da una concezione dell'arte che imita la natura in quanto modello assoluto ed esclusivo².

² Per quanto Baudelaire, rispetto a Ovidio, si spinga ben oltre nell'affrancare l'arte dal canone, anche qui può essere constatata una qualche analogia con la poetica innovativa di Ovidio, segnatamente nella concezione narrativa dell'epos delle *Metamorfosi* dove, Ovidio,

Questo suo esaltare, questo suo giustapporre la bellezza dell'arte a quella di imitazione della natura, prende piena e coerente evidenza nelle poche pagine di *Eloge du maquillage*, pagine straordinarie per il futuro della cultura europea, e che come dicevo, si trovano all'interno de *Le peintre de la vie moderne*. Mi limiterò a leggerle (traducendole, me ne scuserete, a braccio) perché, oltre al loro valore fondamentale per la storia dell'estetica fino ai nostri giorni, esse rivelano una prossimità, vorrei dire elettiva e, a distanza di ben diciotto secoli, di dirompente affinità, con il pensiero di Ovidio. Ma inoltre, in esse, la concezione di una natura tutt'altro che amica, suggerirebbe approfondimenti – ma non è questa l'occasione – con la natura 'matrigna' del grande Leopardi. Semmai, al termine, proporrò una mia antica poesia a lui dedicata, *Presenza della luna*, rivolgendola a questi due altri grandi della storia umana.

La maggior parte degli errori relativi al bello proviene dalla falsa concezione della morale del Settecento. In quel tempo la natura fu considerata come base, fonte e modello di ogni bene e bello possibile. E la negazione del peccato originale non fu di scarsa importanza nell'accecamento generale di quel tempo³. Se tuttavia intendiamo riferirci semplicemente al fatto visibile, all'esperienza di tutte le epoche (e alla «Gazzetta dei Tribunali»)⁴, vedremo che la natura non insegna nulla o quasi, che *costringe* l'uomo a dormire, a bere, a mangiare e garantirsi, più o meno bene, dalle ostilità atmosferiche. Ed è sempre lei che spinge l'uomo a uccidere il proprio simile, a mangiarlo, a sequestrarlo, a torturarlo. Appena usciamo dall'ordine della necessità e dei bisogni per entrare in quello del lusso e dei piaceri, vediamo che la natura non può che consigliare che il delitto. È questa infallibile natura ad aver creato il parricidio, l'antropofagia, e le migliaia di altri orribili delitti che il pudore e la delicatezza ci impediscono di nominare. È la filosofia (intendo quella buona), è la religione come elaborazione umana, che ci ordina di nutrire i familiari poveri e infermi. La natura (che non è altro che la voce del nostro interesse), ci comanda di ucciderli⁵.

supera il modello della natura, fondamento della mimesi d'arte, ispirandosi a una natura produttrice anche di mostri in antitesi all'*Ars* di Orazio. Sulla questione della mimesi in Ovidio, vd. anche U. Todini, *Le Metamorfosi. Questioni di poetica e di bestiario*, in *Ovidio nel terzo millennio*, «Certamen Ovidianum Sulmonense», V (2001-2002), pp. 25-37.

³ Qui viene attaccato Rousseau per la sua concezione della bontà innata dell'uomo. L'incancellabilità del peccato originale, ricorrente nell'opera di Baudelaire specialmente di questo periodo, qui contrapposta alla concezione della bontà innata, ce lo fanno ricondurre al pensiero di Maistre.

⁴ In parentesi nel testo reintegro un passaggio assente dalla registrazione ma non negli appunti, probabilmente perché una digressione non necessaria avrebbe interrotto l'ascolto del testo in continuità. La «Gazette des Tribunaux» costituiva il repertorio della cronaca nera del tempo, e che Baudelaire prende a testimone della natura dell'uomo.

⁵ *Assommer* nel testo francese richiama un altro poema in prosa, tra i più violenti di Baudelaire contro il luogo comune della natura buona *Assommons les pauvres, Ammazzimo i poveri*.

Passate in rassegna, analizzate tutto ciò che è naturale, tutte le passioni dell'uomo puro, di natura, non troverete altro che ignominie. Tutto ciò che è bello e nobile è il risultato della ragione e del calcolo. Il crimine, di cui l'animale umano ha attinto il gusto già nel ventre di sua madre, è originariamente naturale. La virtù, al contrario, è *artificiale*, sovranaturale, giacché ha avuto bisogno in tutti i tempi e in tutte le nazioni, di divinità e di profeti che la insegnassero all'umanità allo stato animale e l'uomo *da solo* sarebbe stato incapace di scoprirla. Il male si fa senza sforzo, *naturalmente*, per fatalità; il bene è sempre il prodotto di un'arte. Tutto ciò che dico della natura come cattiva consiglia in materia di morale, e della ragione come vera redentrica e riformatrice, può essere trasposto nell'ordine del bello. Le razze, che la nostra civiltà confusa e perversa tratta volentieri da selvagge e con un orgoglio e una fatuità veramente ridicoli, comprendono, altrettanto bene di un bambino, l'alta spiritualità della *toilette*. Selvaggio e bambino con la loro ingenua aspirazione verso tutto ciò che brilla, verso i piumaggi variopinti e le stoffe cangianti o alla grandiosa maestà delle forme artificiali, testimoniano il loro disgusto del reale e mostrano, senza saperlo, l'immaterialità della loro anima. Guai a chi, come Luigi XV (prodotto non di una vera civiltà ma di un ricorso di barbarie), spinge la propria depravazione al punto di non volere che la *semplice natura*⁶.

La moda deve dunque essere considerata come un sintomo di quel gusto dell'ideale che resta nel cervello umano al di sopra di tutto ciò che la vita animale vi accumula di volgare, di terrestre e d'immondo come una deformazione sublime della natura o, piuttosto, come un tentativo costante e continuo di riforma della natura. Così si è giustamente osservato (pur senza scoprirne le ragioni), che tutte le mode sono naturalmente graziose o piuttosto, relativamente graziose, quasi che ciascuna rappresenti uno sforzo nuovo, più o meno riuscito, verso il bello, una certa qual approssimazione a un ideale il cui desiderio sollecita senza tregua lo spirito umano insoddisfatto. Ma le mode, se vogliamo goderne in pieno, non vanno considerate come morte, basterebbe allora ammirare gli abiti smessi, appesi, flosci e inerti, come la pelle di san Bartolomeo, nell'armadio di un rigattiere. Occorre pensarle vitalizzate, vivificate, dalle belle donne che le hanno indossate. Soltanto così se ne potrà comprendere il significato e lo spirito. Se dunque l'aforisma *Tutte le mode sono graziose* vi turba perché troppo assoluto, dite, senza timore di sbagliare, sono state tutte legittimamente graziose⁷.

La donna è nel suo pieno diritto e perfino compie una sorta di dovere industriandosi ad apparire magica e sovranaturale; deve stupire, deve affascinare, idolo, deve indorarsi per essere adorata. Deve dunque chiedere a tutte le arti i mezzi

⁶ È noto che Mme Dubarry, quando voleva evitare di ricevere il re, si premurava di mettersi il rossetto. Era un segnale sufficiente. Per chiudergli la porta in faccia. Facendosi bella faceva fuggire quel regale discepolo della natura.

⁷ Evidentemente l'autrice, di madrelingua francese, considera inadeguato rendere in italiano *charmantes* (in francese di uso più comune che in italiano) con *affascinanti*, preferisce *graziose*, aggettivo meno carico, pensando forse a *belle*.

per elevarsi al di sopra della natura per meglio soggiogare i cuori e colpire gli spiriti. Importa poco che astuzie e artifici siano conosciuti da tutti se il successo è assicurato e l'effetto irresistibile. È in queste considerazioni che l'artista filosofo troverà facilmente la legittimazione di tutte le pratiche usate dalle donne in ogni tempo, per consolidare e divinizzare, per così dire, la loro fragile bellezza. L'enumerazione sarebbe infinita ma per limitarci a ciò che ai nostri giorni si dice comunemente dipingere il volto, chi non vede ad esempio, che l'uso della cipria, così sciocamente condannata dai filosofi puri, ha per unico scopo e risultato di far scomparire dalla pelle tutte le macchie che la natura vi ha oltraggiosamente seminato, e di creare un'unità astratta nel testura e nel colore della pelle, la quale unità, come accade con la calzamaglia, accosta subito l'essere umano alla statua cioè a un essere divino e superiore. Quanto poi al nero artificiale che cerchia l'occhio e al rosso che tinge la parte superiore della guancia, quantunque l'uso derivi dal medesimo principio, dal bisogno di superare la natura, il risultato è raggiunto per soddisfare un bisogno del tutto opposto. Il rosso e il nero rappresentano la vita, una vita sovranaturale, eccessiva e quella cornice nera rende lo sguardo più profondo e singolare, dà all'occhio un'apparenza più decisa di finestra aperta sull'infinito; il rosso che accende i pomelli, accresce la lucentezza della pupilla e aggiunge a un bel viso femminile la passione misteriosa della sacerdotessa.

Così, per farmi intendere, la pittura del viso non deve essere usata allo scopo inconfessabile di imitare la bella natura e di rivaleggiare con la giovinezza. Del resto si è già osservato che l'artificio non abbellisce la bruttezza e può servire soltanto alla bellezza. Chi oserebbe assegnare all'arte la sterile funzione di imitare la natura? Dipingere il viso non deve essere nascosto, né evitare di lasciarlo apparire; può invece mostrarsi se non con affettazione, almeno con un certo candore.

Io concedo volentieri, a coloro la cui austera gravità non permette di cercare il bello fin nelle più minute manifestazioni, di ridere di queste mie riflessioni e di accusarne la puerile solennità. Il loro giudizio austero non mi tocca affatto; mi contenterò di fare appello ai veri artisti e a quelle donne che nascendo hanno ricevuto una scintilla di quel sacro Fuoco di cui vorrebbero illuminarsi interamente.

E verrebbe da aggiungere concludendo, di quel desiderio, di quell'amore «che muove il sole e le altre stelle».

Dunque parità tra arte e *maquillage*! diremmo oggi, una straordinaria vittoria di genere! donne artiste davanti allo specchio, ma di quale reame? di un immaginario in cerca di se stesso.

A loro si inchinano Ovidio e Baudelaire ma anche l'uno all'altro ed a entrambi io, nel segno di Giacomo Leopardi.

JACQUELINE RISSET

«E NOVERAR LE STELLE AD UNA AD UNA»

PETRARCA IN LEOPARDI

«Il y a toujours quelque chose qui commence ou qui recommence avec Pétrarque», scriveva nel 1967 Arnaud Tripet, «l'umanesimo, certamente, e il petrarchismo, ma anche la 'coscienza di sé' (Hegel), 'la profondità e l'interiorità del sentire' (Schopenhauer), l'individualismo (Voigt), il Romanticismo (De Sanctis), la funzione del letterato (Tatham), la sensibilità al paesaggio (Burckhardt)»¹. Oltre a tali correlazioni, si può osservare che con Petrarca qualcosa «comincia o ricomincia» ad ogni grande incontro tra poeti: Gongora, Shakespeare, Scève, Ronsard, e molti altri per i quali il termine di petrarchista non rende giustizia al significato del rapporto.

Leopardi è stato spesso accusato di «petrarcheggiare», come Madama Morte nel *Dialogo della Moda e della Morte* delle *Operette morali*, da critici che consideravano il petrarchismo «malattia cronica della letteratura italiana»². È stato addirittura tacciato di plagio (a proposito de *Il sogno*)³. Ma tra Leopardi e Petrarca accade qualcosa di diverso e di nuovo. Cesare de Lollis⁴, per primo, diede delle reminiscenze petrarchesche nei *Canti* un'interpretazione più profonda. Scrisse che l'imitazione di Leopardi mette in contatto con ciò che c'è di più vivo in Petrarca; nel suo caso il petrarchismo significa affinità e scoperta – incontro tra due sensibilità poetiche, ambedue impastate di dolore di solitudine, e caratterizzate dal medesimo atteggiamento di «mirabile dignità» verso quel dolore subito e in qualche modo vagheggiato. Dignità che si rispecchia nello stesso ideale estetico di «immagine salda di diamante», secondo l'espressione di Petrarca.

Ma c'è dell'altro. La memoria del *Canzoniere* irriga di fatto l'intera opera di Leopardi divenendo parte essenziale nell'elaborazione di una

Lectio magistralis in J. Risset – N. Mann – V. Magrelli, *Tra Petrarca e Leopardi. Variazioni inclusive*, Lezioni Sapegno 2004, Torino, Nino Aragno Editore, 2006, pp. 7-28.

¹ A. Tripet, *Pétrarque ou la connaissance de soi*, Genève, Librairie Droz, 1967.

² A. Graf, *Petrarchismo e antipetrarchismo*, Torino, Loescher, 1926, p. 3.

³ G. Pieretti, *Un plagio incredibile di Giacomo Leopardi*, «Il Pungolo della Domenica», ottobre 1883.

⁴ C. De Lollis, *Il petrarchismo leopardiano*, in *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento*, Bari, Laterza, 1929.

poetica della quale lo *Zibaldone* contiene la traccia teorica mentre i *Canti* forniscono gli esiti, le variazioni e le prove. Ciò che emerge a poco a poco dalla lettura dei *Canti* è la necessità del linguaggio petrarchesco, perché, attraverso le distanze iscritte nei versi, esso viene a costituire il fondamento del linguaggio poetico.

Quando il pastore errante si rivolge alla luna, «Forse, s'avessi io l'ale / da volare sulle nubi / e noverar le stelle ad una ad una», prende 'una per una' le sue parole dalla Canzone petrarchesca *In quella parte*, «Ad una ad una annoverar le stelle». La vicinanza dei due versi è totale, e tuttavia articolata e complessa. Leopardi, accorciando il verbo e cambiando l'ordine della frase, prolunga nello spazio il gesto di enumerare le stelle; ma inoltre sposta il verso dall'alveo amoroso di Petrarca e dei petrarchisti, a quello della contemplazione del cosmo: trasforma cioè quel che era per il poeta d'amore l'emblema di un atto impossibile in un sogno di fusione con l'immensità celeste (contare le stelle, o divenire egli stesso una delle potenze della natura: «come il tuono errar di giogo in giogo»). Entra così in un nuovo registro evocando stelle che sono non più astratte figure di lontananza, come in Petrarca, ma astri veri nel cielo sovrastante, e destinatari, insieme alla luna, delle parole del poeta e del pastore. La memoria agisce e crea, istituisce relazioni continue e immediate, «spontanee» (Leopardi usa spesso questo ultimo termine a proposito di Petrarca) ma che sono anche meditate e riflesse.

Leopardi e Petrarca riflettono entrambi sulla memoria. E entrambi la vedono come un territorio vasto e sfuggente davanti al quale esprimono esitazione, dubbio, ipotesi di vari natura. In una nota dello *Zibaldone* del 14 settembre 1821, Leopardi definisce la memoria onnipresente imitazione:

La memoria non è che un'imitazione delle sensazioni passate, e le ricordanze successive sono imitazioni delle ricordanze passate. La memoria (cioè insomma l'intelletto) è quasi imitatrice di se stessa.

Scriva in un appunto ulteriore (del 7 dicembre 1823) «Tutto è, si può dire, imitazione», e stabilisce una sorta di cerchio di sinonimia tra imitazione, memoria, assuefazione: «l'assuefazione è una specie d'imitazione, come la memoria è un'assuefazione, e vice versa ogni assuefazione una specie di memoria e ricordanza». In una nota del settembre del 1821, diceva peraltro della poesia che essa è, come la filosofia, «facoltà di scoprire rapporti tra le cose, anche i menomi o più lontani»... «L'animo in entusiasmo»... fa scoprire al poeta «relazioni a cui non aveva mai pensato», e concludeva «Or questo è tutto il filosofo». La poesia è dunque tutta imita-

zione, o tutta invenzione? Il pensiero di Leopardi approfondirà in seguito la natura di questo nodo.

Ma l'onnipresenza della memoria – e il suo nesso con la poesia – era già uno dei temi centrali della riflessione di Petrarca. Lo aveva ben colto Ungaretti, «l'uomo è tutto memoria, ed è questa la novità di Petrarca». In una famosa lettera a Boccaccio del 1359, Petrarca racconta come ha assimilato i poeti latini:

Ho mangiato la mattina ciò che avrò digerito la sera. Da bambino ho trangugiato ciò che avrei ruminato da uomo maturo. Quegli scritti si sono completamente assimilati a me, fissandosi non solo nella mia memoria, ma nel mio midollo. Ora mi accade di dimenticarne l'autore avendoli, per lungo uso e possesso prolungato, per così dire adottati e da tempo presi per miei. E, assediato dalla folla dei loro simili, non so più di chi sono e neanche se sono miei o di un altro (...). Le cose più note sono le più ingannatrici (...). E non è raro che alla mente profondamente concentrata su un oggetto si presentino non solo come sue, ma, cosa sorprendente, come nuove.

«Confesso – continua la lettera – che amo ornare la mia vita dei detti e delle lezioni altrui, ma non il mio stile». L'ingestione delle parole altrui deve essere seguita dalla digestione e dalla ruminazione che le fanno proprie. Come scrive Mary Carruthers. «C'est la familiarisation qui rend "honorable" l'appropriation massive des sources, car les nombreux nectars des fleurs de lecture sont alors transformés, comme chez les abeilles, en un miel unique»⁵. Senza questo trattamento, l'imitazione, dice Petrarca, «fa ridere». La memoria è di fatti in grado di creare solamente «se procede a guisa delle api, traendo un prodotto unico da fonti molteplici e varie.

Che questa meditazione non sia da interpretare come una sorta di preannuncio del pensiero del Rinascimento lo hanno affermato diversi critici sostenendo che si tratta, invece, di un'interpretazione della lettura in senso profondamente medievale che deve ricondursi a Ugo di San Vittore (*De arca Noe morali*)⁶. «La composizione, come la lettura, è presunta dipendere da una memoria convenientemente approvvigionata in *loci* distinti e immediatamente identificabili. La memoria è la strada che porta alla

⁵ M. Carruthers, *The Book of Memory*, trad. fr. *Le Livre de la mémoire*, Paris, Macula, 2002.

⁶ Cfr. Ugo di San Vittore, *De arva Noe morali*, I, 2 (LL, 176, 622B). Molto convincente in proposito l'ipotesi di Corrado Bologna, sul cambiamento del patronimo da *Petracco* a *Petrarca*: Petrarca stesso diviene così arca di memoria (C. Bologna, *PetrArca petroso*, in G. Desideri – A. Landolfi – S. Marinetti, *L'io lirico: Francesco Petrarca*, Roma, Viella, 2004.

creatività»⁷. Leopardi, poeta moderno ma dalla memoria convenientemente approvvigionata in *loci* molteplici, è in grado di applicare, nella sua scrittura, la lezione medievale di Petrarca, inclusa la «familiarizzazione» che rende l'appropriazione «onorevole». E Petrarca, da parte sua, «legge» la lettura che Leopardi farà più tardi di lui. Nella comune capacità di trasformare le parole antiche in «come nuove» si manifesta la loro vicinanza fondamentale e la ragione per la quale Leopardi riconosce in Petrarca il poeta per eccellenza. Il poeta è colui che, in virtù de «l'alchimia del verbo» – magia rimbaldiana ma anche memoria «ruminante» – trasforma le «cose altrui» in sue, in «come nuove».

Dal 1815 (data dalla quale, sappiamo, dispone del *Canzoniere*) Leopardi convive con Petrarca. La frequenza di quel nome negli appunti dello *Zibaldone* è ricorrente, e così nelle *Lettere* fino al 1829. In seguito, tale presenza rimane, benché non esplicitata (nei *Canti* può dirsi continua, con variazioni significative nel tempo).

Il *Discorso di un italiano sulla poesia romantica*⁸, primo testo leopardiano pubblicato (1818), nel quale il giovane poeta di Recanati attacca le posizioni dei romantici milanesi – e in particolare la concezione dello sviluppo parallelo della scienza e della poesia –, espone il nucleo della sua futura teoria: la storia dell'uomo procede dal mito verso il vero. A poco a poco la Ragione viene a sostituire l'immaginazione, le macchine la magia, il vero le illusioni. La ragione distrugge l'accordo fra l'uomo e la natura, e l'armonia dei sentimenti che ne era il segno. L'uomo, privato di questo rapporto sostanziale, cade nell'infelicità, diventa «snaturato». Ma la poesia, o per lo meno la poesia lirica, che esprime la relazione dell'uomo con la natura, è per essenza rivolta verso il passato, in cui questa relazione era di pienezza. Su un solo punto Leopardi si trova d'accordo con i romantici, l'ammirazione per Petrarca. Nelle prime annotazioni dello *Zibaldone* si leggono varie espressioni di vero entusiasmo; ma il Petrarca che egli ama è completamente diverso da quello della tradizione petrarchista:

Sono propri esclusivamente del *Petrarca* in quanto all'affetto, non solo la copia, ma anche quei movimenti pieni *tou pathous* e quelle immagini affettuose (come: *E la povera gente sbigottita* ecc.)... (senza data [34-35]).

⁷ Cfr. Carruthers, *Le Livre de la mémoire*, p. 282.

⁸ G. Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 1988.

Annotazioni che appaiono stranamente vicine alla lettura ugualmente libera e attenta che fa Proust de *La mort des pauvres* di Baudelaire (la morte «qui refait le lit des gens pauvres et nus»): «Personne n'a parlé des pauvres avec plus de tendresse que Baudelaire, ce "dandy"»⁹. E ancora, nello stesso passo dello *Zibaldone*, Leopardi rileva – legandola a «l'influsso del cuore» una «untuosità come d'olio soavissimo»:

E dall'influsso che ha il cuore nella poesia del Petrarca viene la mollezza e quasi untuosità come d'olio soavissimo delle sue Canzoni... (senza data [34-35]).

Il Petrarca di Leopardi partecipa allo stesso tempo del mondo felice degli antichi, regno dell'immaginazione, e del mondo scisso dei moderni, separati dalla natura per causa della Ragione. Egli è l'anello tra le due ere, ed è per questo una presenza e un modello insostituibile per la poesia.

Quei giudizi precoci e liberi, Leopardi non li dimenticherà né rinnegherà, anche quando si sarà allontanato, o così sembrerà, dall'universo petrarchesco. Sarà anzi allora che ritroverà la prospettiva critica originaria. Nel frattempo continuerà a riflettere sulla creazione poetica, con particolare intensità nel periodo della redazione de *L'infinito* e degli *Idilli*, spesso traendo spunto da Petrarca, dal quale trarrà pure alcuni elementi centrali, come la nozione di «vago» in poesia:

Quel vago e quell'incerto che è tanto propriamente e sommamente poetico, e destando immagini delle quali non sia evidente la ragione, ma quasi nascosta, e tale ch'esse paiano accidentali e non procurate dal poeta in nessun modo, ma quasi ispirate da cosa invisibile e incomprendibile e da quell'ineffabile ondeggiamento del poeta che quando è veramente ispirato dalla natura, dalla campagna o da checchessia non sa veramente come esprimere quello che sente, se non in modo vago e incerto, ed è perciò naturalissimo che le immagini che destano le sue parole appariscano accidentali» (senza data [26-27]).

Si tratta qui di un passo magistrale sulla natura della coscienza e sul limite della consapevolezza nell'agire poetico, legato all'«ondeggiamento» che consente all'espressione di costituirsi quasi da sé, al di fuori dalla coscienza. In ciò – e grazie alla straordinaria riflessività estetica che appartiene ad entrambi, Leopardi si rivela vicinissimo alla meditazione¹⁰ di Petrarca sulla scrittura. Ad esempio, quando Petrarca legge il passo della Caverna dei Venti nell'*Eneide*, non riconduce la propria interpretazione ad un'intenzione

⁹ M. Proust, *A propos de Baudelaire*, in Id., *Contre-Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1971.

¹⁰ Cfr. K. Stierle, *Petrarch*, Stuttgart, Steiner, 2004.

di Virgilio, ma piuttosto a qualcosa che, secondo lui, risiede nel testo. Dice nel *Secretum*, rivolgendosi ad Agostino:

Ammiro quei sensi nascosti della narrazione poetica, quei sensi nascosti che tu trovi in così gran numero. Sia, in effetti, che Virgilio, mentre scriveva, abbia pensato a questo, sia che, ben lungi dall'aver avuto questa intenzione, abbia semplicemente voluto descrivere una tempesta in mare e null'altro, ciò che hai detto dei moti dell'ira e del potere della ragione mi sembra detto con molta finezza e penetrazione¹¹.

Agostino, nel suo commento, interpreta tropologicamente Virgilio, senza preoccuparsi dell'intenzione di Virgilio. Mary Carruthers osserva in proposito: «L'intenzione principale si trova nell'opera, è la sua *res*, un insieme di significazioni che sono solo in parte rivelate nella sua enunciazione originaria»¹². In effetti, il testo porta in sé significazioni indipendenti dal lettore, e che devono essere 'amplificate' ed estratte dalle parole, via via che vengono elaborate dalla memoria del lettore e nuovamente presentate alla rimemorazione.

Conformemente alla sua teoria storica e in accordo con la concezione petrarchesca dei «sensi nascosti», Leopardi afferma che le qualità fondamentali del poeta sono familiarità, autenticità, dolcezza, spontaneità: qualità che trova massimamente in Petrarca:

La semplicità del Petrarca benché naturalissima come quella dei greci, tuttavia differisce da quella in un modo che si sente ma non si può spiegare. E forse ciò consiste in una maggiore familiarità, e più vicino alla prosa, di cui il Petrarca veste mirabilmente i suoi versi così nobilissimi come sono. I greci poeti forse sono un poco più eleganti, come Omero che cercava in ogni modo un linguaggio diverso dal familiare, come apparisce dai suoi continui epiteti, ecc., quantunque sia rimasto semplicissimo. Forse anche la lingua italiana, essendo la nostra, fa che noi sentiamo questa familiarità dello stile più che nei greci, ma parmi pure che vi sia una qualche differenza reale (non datato – prima del marzo 1820).

Vediamo in queste parole Leopardi avvicinarsi a ciò che sarà per lui l'essenza della poesia. Ed è in Petrarca che egli trova gli esempi più efficaci a sostegno della sua concezione anti-romantica, secondo la quale l'incompletezza della scienza giova alla poesia:

¹¹ F. Petrarca, *Il Secretum*, in Id., *Tutte le opere*, in F. Petrarca, *Prose*, a cura di E. Carrara, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955.

¹² Carruthers, *Le Livre de la mémoire*, p. 280.

Quando il Petrarca poteva dire degli antipodi, *e che 'l di nostro vola A gente che di là FORSE l'aspetta*, quel *forse* bastava per lasciarci concepire quella gente, quei paesi come cosa immensa, e diletto-sissima all'immaginazione. Trovati che si sono, certamente non sono impiccioliti, né quei paesi son piccola cosa. Ma appena gli antipodi si sono veduti sul mappamondo, è sparita ogni grandezza, ogni bellezza, ogni prestigio dell'idea che ne aveva. Perciò la matematica la quale misura quando il piacere nostro non vuol misura, definisce e circo-scrive quando il piacere nostro non vuol confini (...) dev'esser necessariamente l'opposto del piacere (18 settembre 1820).

Il poeta del Medioevo poteva vivere la lontananza geografica – il 'forse' degli antipodi –, mentre il poeta dell'Ottocento deve riportarsi all'infanzia:

Da fanciulli, se una veduta, una campagna, una pittura, un suono ecc., un racconto, una descrizione, una favola, un'immagine poetica, un sogno, ci piace e diletta, quel piacere e quel diletto è sempre vago e indefinito: l'idea che ci si desta è sempre indeterminata e senza limiti. (...) Da grandi, o siano piaceri e oggetti maggiori, o quei medesimi che ci allietavano da fanciulli, come una bella prospettiva, proveremo un piacere, ma non sarà più simile in nessun modo all'infinito, o certo non sarà così intensamente, sensibilmente, durevolmente ed essenzialmente vago e indeterminato. (...) Anzi, osservate che forse la massima parte delle immagini e sensazioni indefinite che noi proviamo pure dopo la fanciullezza e nel resto della vita, non sono altro che una rimembranza della fanciullezza (...); una ricordanza, una ripetizione, una ripercussione o riflesso della immagine antica (16 gennaio 1821).

Petrarca è quindi assunto a emblema dell'infanzia del genere umano, quando era in grado di percepire l'infinito. Allo stesso tempo, nel *Canzoniere* Leopardi trova «una forma ammirabilmente stabile, completa, ordinata, adulta, uguale, e quasi perfetta di lingua», una forma «degnissima di servire di modello a tutti i secoli quasi in ogni parte» (28 febbraio 1821). Parole che rendono conto del petrarchismo non in quanto «malattia cronica», ma legittima imitazione di una lingua perfetta, «adulta», capace di catturare «la rimembranza della fanciullezza». Più tardi, Leopardi tornerà sul problema dell'imitazione, ma questa volta in funzione della sua poesia – con Petrarca per modello e 'levatrice':

Come, avendo letto fra i lirici il solo Petrarca, mi pareva che dovendo scriver cose liriche, la natura non mi potesse portare a scrivere in altro stile che simile a quello del Petrarca (18 novembre 1821).

In seguito, grazie anche al principio dell'ape – «moltiplicare i modelli» – si troverà ad «aver contratto... quella specie di maniera o di facoltà, *che si chiama originalità*» (28 novembre 1821). Come Petrarca, geloso del proprio

‘stile’, Leopardi conquista – «contrae» (termine che introduce nella conquista l’accezione di involontario e di inconsapevole) – il germe dell’originalità. E ancora da Petrarca trarrà una sua nozione di arcaismo:

Odio gli arcaismi, e quelle parole antiche, ancorché espressivissime, bellissime, utilissime, riescono sempre affettate ricercate, stentate, massime nella prosa. Ma i nostri scrittori antichi abbondano di parole e modi oggi disusati che oltre all’essere di significato apertissimo a chichessia, cadono così naturalmente, mollemente, facilmente nel discorso, sono (...) così freschi (e allo stesso tempo bellissimi) che il lettore (...) deve stimarli modernissimi e di zecca (28 maggio 1821).

Spiegherà poi, che in Petrarca non si trovano arcaismi perché quell’eleganza che essi aggiungono ai testi, è in realtà fornita dal tempo (28 giugno 1823).

I riferimenti al poeta di Laura scompariranno del tutto dallo *Zibaldone* (un solo cenno, nel novembre del ’28, sulla «pessima ortografia del Petrarca») da quando Leopardi si occuperà quasi quotidianamente della pubblicazione e del commento, per l’editore Stella di Firenze, del *Canzoniere* – lavoro accademico cui si dedica senza piacere, perché deve fornire spiegazioni elementari (e tuttavia, qua e là, tra le note scolastiche emergono spunti sorprendentemente leopardiani e insieme petrarcheschi).

Sono però i *Canti* a rivelare, malgrado l’«allontanamento» dichiarato, la continuità del rapporto con Petrarca, e la sua importanza, per così dire ‘genetica’. Nelle prime canzoni, dove la tradizione petrarchista sembra nascondere Petrarca stesso, le reminiscenze, numerosissime, si situano in genere nei passi che non comportano né correzioni né varianti (passi scritti di getto, quindi da Leopardi considerati espressione perfetta), situati quasi sempre all’inizio, quasi che Leopardi, avendo cominciato a scrivere con spirito petrarchista, se ne fosse poi liberato progressivamente durante la composizione. Ciò che viene allora in vista, più che un rapporto intrinseco con il *Canzoniere*, è l’esigenza di una lingua letteraria sostenuta (le formule petrarchesche prendono posto accanto ad espressioni di Dante, di Alfieri, di Testi, ecc.). L’imitazione consapevole e diretta si manifesta in questa fase, più che nel lessico, nelle immagini. Così nella canzone *All’Italia*, la metafora dell’Italia come donna, come corpo bello offeso da molte ferite, è ripresa direttamente da *Italia mia*. Così l’immagine degli occhi come ‘fonti’ viene dalle «fonti di pianto» della sestina *Mia benigna fortuna*. Al

titolo *Italia mia* risponde il primo verso di Leopardi *Patria mia*, con un indugiare simile e pieno di tenerezza sul possessivo. E il grido di Petrarca, che dalla Babilonia avignonese sognava una Italia perfetta, evoca quello di Leopardi chiuso nella prigione del «patrio nido» di Recanati, parimenti elegiaco e irrealista.

Ne *Il primo amore* l'imitazione invade il testo, ma lascia trasparire – ed è in ciò il miracolo – una spontaneità elaborata (anche nei componimenti di diretta ispirazione petrarchesca, Leopardi non riprende la forma propria di Petrarca, il sonetto; la sua poesia è sviluppo temporale, mentre quella di Petrarca si chiude in un cerchio istantaneo)¹³. Le parole dei due primi versi «Tornami a mente il dì che la battaglia / d'amor sentii la prima volta, e dissi» provengono dal *Canzoniere* – da due sonetti fusi dalla memoria: *Tornami a mente, anzi v'è dentro* e *Quand'Amor cominciò a darmi battaglia*. Memoria quella di Leopardi, popolata dai luoghi di Petrarca, che emergono ogni qualvolta si presenta uno stato d'animo 'poetico'. Leopardi evoca l'incontro con Gertrude Cassi – pochi giorni separano la scrittura della poesia dall'evento reale, ma il ricorso ad una formula petrarchesca allontana e chiude l'evento amoroso in uno spazio prezioso e irraggiungibile. Sorprende inoltre l'allusione a una sorta di estasi segreta, espressa anch'essa con parole petrarchesche – estasi paralizzante, effetto dell'amore immobile. «Che gli occhi al suol tuttora intenti e fissi / Io mirava colei», scrive Leopardi; «Ma mentre tener fiso / posso al primo pensier la mente vaga, / et mirar lei» Petrarca (*Di pensier in pensier*).

È ormai in corso – non soltanto ne *Il primo amore* ma anche nelle altre poesie di quel periodo – l'elaborazione del lessico fondamentale. Ad esempio, la parola *noia*, destinata a diventare presto centralissima, presente qui nella descrizione meravigliata di un pensiero «presso al quale t'era noia ogni contento», è ripresa dal *Trionfo d'Amore*, «diletti fuggitivi e ferma noia» (nella precedente canzone *Ad Angelo Mai*, era la parola «fastidio» ad esprimere l'infelicità dell'umanità moderna; ma una variante rivela che la parola «noia» era stata scelta inizialmente).

Ne *Il sogno*, elaborato nel 1819 e pubblicato nel 1821, definito da G. Pieretti «un plagio incredibile» – ma non lo è di certo –, Leopardi giunge ad una nuova fase del suo rapporto con Petrarca. L'atmosfera amorosa e malinconica che è quella del *Canzoniere* appare qui raggiunta per altre vie (in questo caso, non viene ripreso soltanto il *Canzoniere*, ma anche *Il*

¹³ Cfr. K. Vossler, *Stile ritmo e rima nel loro effetto reciproco in Petrarca e in Leopardi*, in *Miscellanea ad Arturo Graf*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1903.

Trionfo della morte, e la sua andatura interrogativa). Si tratta di esprimere in poesia la nozione centrale sviluppata nelle lettere e nello *Zibaldone*, l'illusione regina della vita, l'illusione che nasconde il Nulla. E la fiction della fanciulla alla quale la morte comunica l'esperienza del Nulla era per Leopardi l'immagine poetica più adatta ad esprimere questo concetto. La debolezza del testo non va attribuita alla docilità verso una tradizione letteraria colpevole di soffocare l'ispirazione originale, ma piuttosto ad una certa mancanza di maturità nell'approfondimento del pensiero. Era difficile per il Leopardi del 1820 affrontare direttamente in poesia un problema così complesso e nuovo come quello dei rapporti tra l'illusione e il Nulla senza lasciar apparire una filosofia mal tramutata in poesia. Tuttavia l'imitazione di Petrarca appare già, in quella data, il risultato di una assimilazione insieme consapevole e inconsapevole, un'espressione divenuta naturale. Ne sono prova ad esempio l'inizio e la fine della poesia, che sembrano, e sono di fatto i passi meno petrarchisti del testo:

Era il mattino, e tra le chiuse imposte
per il balcone *insinuava* il sole
nella mia cieca stanza il primo albore

dal sogno mi disciolsi. Ella negli occhi
pur mi restava, e nell'incerto raggio
del Sol vederla io mi credeva ancora.

In effetti, le persiane, il balcone, la luce solare nel buio della camera percepita attraverso il sonno (lo esplicitano i versi seguenti) appartengono ad un universo che non è più quello petrarchesco né petrarchista – ma piuttosto quello della pittura impressionista; tuttavia il sole metafora della donna amata, e soprattutto la persistenza negli occhi dell'immagine luminosa, ricordano alcuni dei passi di massima intensità poetica nel *Canzoniere*.

La sera del dì di festa contiene uno degli apici del rapporto Petrarca-Leopardi. Il primo verso «Dolce e chiara è la notte, e senza vento» ricalca evidentemente l'apertura della canzone *Chiare fresche e dolci acque*. Ma mentre in Petrarca il ritmo è netto, staccato, e racchiude ogni parola all'interno di un blocco senza sbavature, e in una simmetria cristallina, il verso leopardiano comporta un ritmo sospeso, nel quale ogni parola si lega alle altre e le compenetra. I due primi aggettivi di Petrarca sono asindetici, e la congiunzione che li lega al terzo crea un equilibrio con la seconda parte («dolci acque»). Il verso leopardiano appare invece, nella sua struttura sintattica, estremamente legato. Si può perfino parlare di un artificio acustico che viene a rafforzare questo senso di unità: le *e* di congiunzione sono due,

ma la terza persona del verbo essere, collocata al centro, grazie a un'assimilazione uditiva quasi impercettibile all'orecchio del lettore, assume un valore di coordinazione, mentre le *e* che la circondano sembrano tessere un legame sostanziale tra le parole.

Questa unità notturna – che si oppone alla chiarezza cristallina delle acque della Canzone – si fonda su cinque *e*, e due *o* (*dolce*, *vento*) che inquadrano il verso. Mentre le *a* e le *i* spandono luce sul paesaggio petrarchesco, che comprende cinque *e* anch'esso; e la *e* di congiunzione si lega a tutti gli altri suoni *e* del verso. Leopardi lavora il tessuto poetico nel prolungamento della scrittura del *Canzoniere*. – Una annotazione di Proust sullo stile di Flaubert a proposito della congiunzione 'e' rende in qualche misura conto di questo rapporto con la lingua e con il testo: «In Flaubert, la *e* non termina quasi mai un'enumerazione. Segna una pausa in una misura ritmica e divide un quadro (...). Indica che un'altra parte del quadro comincia, che l'onda di risacca sta per formarsi di nuovo»¹⁴. La *e* ha una funzione ritmica, quella di annunciare un seguito, un prolungamento; Leopardi sembra qui rendere retrospettivamente – o piuttosto anticipatamente – leopardiana la poesia di Petrarca. I versi che seguono il primo ne *La sera del dì di festa* ne sono un prolungamento e un'espansione luminosa, ed è ancora la *e* che regna:

Dolce e chiara è la notte e senza vento,
e queta sopra i tetti e in mezzo agli orti
posa la luna, e di lontan rivela
serena ogni montagna.

La serenità entra nella poesia per mezzo delle *a* (la *a* di Petrarca), e quei quattro versi formano un'unità assoluta. Qui come in *Alla luna*, la luna è creatrice di paesaggio. La visione si approfondisce e si allarga progressivamente, come sviluppando ciò che era già presente nel primo verso. Ed è la luce lunare che si diffonde sui tetti, sugli orti, sulle montagne lontane a suscitare qualcosa di simile all'«olio soavissimo» della lingua di Petrarca. Leopardi ha ritrovato il segreto di fabbricazione di quell'olio, di quella soavità.

La Vita solitaria si allontana decisamente dalla tradizione italiana, cioè dalla tradizione petrarchista e perfino petrarchesca; il suo lessico fondamentale si precisa, e l'estasi che sopravviene, nella campagna deserta e silenziosa dell'ora meridiana evoca meno la contemplazione amorosa del *Canzoniere*

¹⁴ M. Proust, *A propos du style de Flaubert*, in Id., *Chroniques*, Paris, Nrf, 1927, p. 197.

della vertigine esistenziale del Montale di *Ossi di seppia*; «quando il meriggio in ciel si volve»¹⁵. Nel paesaggio leopardiano immobilità e silenzio compongono un momento di sovrana assenza descrivibile solamente attraverso le negazioni:

Ed erba o foglia non si crolla al vento
 E non onda incresparsi, e non cicala
 Strider, né batter penna augello in ramo,
 Né farfalla ronzar, né voce o moto
 Da presso né da lunge odi né vedi.

Si respira qui l'aria immota del «merigiare pallido e assorto», di Montale, «quand'ombra non rendono gli alberi». Continua *La vita solitaria*: «Tien quelle rive altissima quiete; / Ond'io quasi me stesso e il mondo obbligo». Petrarca è allora ritrovato: «Che me stesso e il mio mal posi in oblio». Ma si tratta di un oblio diverso, perché l'idea di una natura insieme 'negativa' e in stretto rapporto con l'infinito – com'è anche quella de *L'infinito*¹⁶ – è profondamente estranea al poeta di Valchiusa.

Dopo il lungo silenzio poetico tra il '23 e il '28, occupato dal commento scolastico a Petrarca e soprattutto dalla composizione delle *Operette morali*, quindi dalla prosa, Leopardi ritrova improvvisamente l'ispirazione, il palpitare della poesia. E ritrova immediatamente Petrarca, dal quale il lavoro di commento lo aveva allontanato, e quasi disgustato. Ne *Il risorgimento* (titolo trionfale, che indica il ridestare delle emozioni: «Meco ritorna a vivere / la spiaggia, il bosco, il monte; / Parla al mio core il fonte, / Meco favella il mar»), Leopardi evoca nei primi versi quelli che credeva scomparsi, «i dolci affanni», termine petrarchesco che ha valore di sinonimo per 'illusioni', e crea alcune espressioni che appaiano leopardiane per eccellenza, ma che vengono da Petrarca – come «gli sguardi furtivi erranti», prima versione degli «occhi tuoi ridenti e fuggitivi» di *A Silvia*, che riecheggia i «begli occhi al fin dolci e tremanti». È ne *Il risorgimento* che viene formulata per la prima volta (in poesia) la nozione di «beato errore».

¹⁵ E. Montale, *Ossi di seppia*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984.

¹⁶ Cfr. P. Citati, *L'infinito secondo Leopardi*, in Id., *Il migliore dei mondi impossibili*, Milano, Rizzoli, 1982; G. Macchia, *Leopardi e il viaggiatore immobile*, in Id., *Saggi italiani*, Milano, Mondadori, 1983.

Nella teoria che si precisa a poco a poco, il cammino della storia si delinea come una marcia verso il Vero, il che significa non una conquista, ma una perdita: quella delle «felici illusioni». Il linguaggio poetico, che è il linguaggio delle illusioni e dell'amore, si identifica con il linguaggio petrarchesco. Questa identificazione avviene nel momento in cui Leopardi ha raggiunto la sua piena maturità intellettuale e poetica. *Il risorgimento*, rinascita della vita poetica, inaugura l'uso delle parole-chiave – *noia, illusione, nulla* – che derivano da termini petrarcheschi. E le poesie che seguiranno costituiranno la messa in opera di questa rinascita ormai avvenuta.

In *A Silvia* – campo della libera prosodia, regno dell'anagramma e del respiro musicale – il tono petrarchesco è pienamente ritrovato. Nel momento in cui Leopardi riconosce la propria via – e la verità che è il nulla –, comprende anche il pregio delle illusioni, ed è in grado di mettere in opera, come suo, «come nuovo», il linguaggio petrarchesco, in particolare quella caratteristica che egli ha sempre amata in esso, la 'familiarità'. Familiarità che lo porta in due direzioni ben diverse, il realismo, ad esempio, delle *Ricordanze* (nell'evocazione dei luoghi dell'infanzia, condotta con precisione e con un linguaggio semplice fino ad allora inediti nei *Canti*); e una tonalità magica (espressa con l'aggettivo «pellegrino», assunto come sinonimo di 'poetico'). La poesia è, questa volta, legata decisamente all'infanzia, ed usa 'familiarmente' gli arcaismi, che sono «come frutti freschi e bellissimi».

Da ultimo, nel periodo detto 'eroico', l'illusione viene affermata senza nostalgia, come una percezione presente, con una scelta consapevole; ma anche in questa nuova stagione, Petrarca è ancora presente, e Leopardi libero di ritrovarlo. Ne *Il pensiero dominante*, il senso della perdita inevitabile non è vittorioso come nelle poesie precedenti anche se resta sull'orizzonte, come ne *Il sabato del villaggio*. Perfino nella poesia più negativa, più disperata e disperante, *A se stesso*, dove si attenderebbe che il mondo petrarchesco sia del tutto dimenticato, i riferimenti a Petrarca restano numerosi. L'espressione «stanco mio cor» viene dal petrarchesco «O mio stanco coraggio» e i «cari inganni» sono una nuova variante dell'ossimoro «beato errore», per il concetto di illusione.

Nella *Ginestra* infine – poesia dell'affermazione stoica – torna il linguaggio del *Canzoniere*, delle *Canzoni all'Italia*, e anche del *Trionfo del tempo*. Poesia dal tono profetico del tutto nuovo, sguardo all'immutabile possente natura («sterminator Vesuvio», «utero tonante») e alla fragilità delle civiltà umane accoglie una immagine che è di nuovo – come per «noverar le stelle» del *Pastor errante dell'Asia* – un'immagine di costellazioni. Quando l'io della *Ginestra* pronuncia le parole

(...) e su la mesta landa
 In purissimo azzurro
 Veggo dall'alto fiammeggiar le stelle

ciò che ha in mente è il verso della sestina *A qualunque animale*, «Poi quand'io veggo fiammeggiar le stelle» – verso trapiantato nel paesaggio arido del vulcano, dove la sola ginestra sopravvive alle «magnifiche sorti e progressive» dell'umana gente. Alla fragile e lenta ginestra, risponde, in alto, il «fiammeggiar» delle stelle innumerevoli.

Viene naturale a questo punto ricordare Paul Valéry, il quale non pensava né a Petrarca né a Leopardi, ma «a seguire fino alle idee quel effetto misterioso che producono generalmente sugli uomini una notte pura e la presenza degli astri»... «Ecco che percepiamo soltanto oggetti che non hanno niente a che fare con il nostro corpo (...). Tutto quel che è vicino è invisibile, tutto quel che è sensibile è intangibile. Siamo sospesi lontano da noi (...) Possiamo contare le stelle, noi che non possiamo credere di esistere nel loro sguardo. Non vi è reciprocità da esse a noi. (...) Quello che vediamo nel cielo, e quello che troviamo nella profondità di noi stessi, in quanto parimenti sottratti alla nostra attenzione – l'uno scintillando al di là delle nostre imprese, l'altro vivendo al di qua della nostra espressione – creano una sorta di relazione tra l'attenzione che portiamo al più lontano, e la nostra attenzione più intima. Sono come gli estremi della nostra attesa, che si rispondono, e si somigliano per la speranza di qualche novità decisiva, nel cielo o nel cuore»¹⁷.

«Descrizione esattissima ed acutissima che ci avvicina a Leopardi più di interi volumi dedicati a Leopardi», scrive acutamente Giorgio Ficara¹⁸. Si può forse aggiungere che questa descrizione in realtà ci avvicina anche a Petrarca in Leopardi. Leopardi è capace di percepire la volta celeste non con lo spavento pascaliano di fronte al «silenzio eterno degli spazi infiniti» ma come «bellezza diversa da quella che si suol considerare come tale» cioè produttrice in lui «un contrasto con le sue idee», cioè suscita «la forma del poetico». La lingua di Petrarca, quella lingua poetica perfetta, secondo Leopardi – quella che Gianfranco Contini chiamava «lingua della nutrice e del Paradiso» – può entrare come cielo stellato in una poesia situata agli antipodi del suo mondo – proprio perché nella 'familiarità',

¹⁷ P. Valéry, *Variation sur une pensée*, in Id., *Variété*, Paris, Gallimard, 1924. Cfr. G. Ficara, *Il punto di vista della natura*, in Id., *G. Leopardi, Canti*, Milano, Mondadori, 1987.

¹⁸ Ficara, *Il punto di vista della natura*.

nella vicinanza con l'infanzia, contiene anche la grande distanza – «effetto misterioso che producono una notte pura e la presenza degli astri». Questa lingua assimilata agli strati più profondi della sua memoria, Leopardi riesce a sua volta a metterla in gioco, a farla fiammeggiare vicina e lontana, come quegli astri.

JACQUELINE RISSET

PRESENCE DE LA LUNE

Presence de la lune IV

*Tout à coup ce qu'elle comprend
sur ces collines
c'est la présence de la lune
familiarité absolue de la lune
pour le regard de celui qui était seul ici
corps meurtri
qui écrivait et regardait ici
forcé par les adultes à ne pas bouger d'ici
vengé par la lune
ayant trouvé ce rapport vainqueur
corps œil lune plume
D'où l'ailleur
à présent toujours présent et arrivant
sur un geste, à la barbe du père
dans la bibliothèque,
et la bibliothèque ouverte
volumes complices, ouverture instantanée,
surpassant du même coup tous les pères
sur leur propres pages*

*– rire là tout près sur la colline
personne ne rit aussi doucement que toi,
ni d'aussi près, Giacomo Leopardi*

Presenza della luna IV

All'improvviso ciò che lei comprende
su queste colline
è la presenza della luna
familiarità assoluta della luna
per lo sguardo di colui che era solo qui
corpo straziato
che scriveva e guardava
costretto dagli adulti a non muoversi da qui
vendicato dalla luna
avendo trovato il rapporto vittorioso
corpo occhio luna penna
Per cui l'altrove
ormai sempre presente pronto a venire
su un gesto alla barba del padre
nella biblioteca
e la biblioteca aperta
volumi complici apertura istantanea
sorpassando così tutti i padri
sulle loro pagine

– riso vicino sulla collina
nessuno ride così dolcemente come te
ne così da vicino Giacomo Leopardi

JACQUELINE RISSET

MONSIEUR TRIMALLE

...Monsieur Trimaille était professeur de piano à Montbéliard. On savait dans toute la région qu'il avait été l'élève d'Alfred Cortot, et qu'il était très bon professeur. Nos parents avaient décidé de lui demander de nous donner des leçons, à mon frère Jean-Claude et à moi. Il accepta, et vint une fois par semaine à Besançon, où il trouva vite d'autres élèves. On le décrivait comme un vieux garçon très gentil, vivant avec ses vieux parents; cérémonieux, timide et réservé, l'hiver il arrivait enveloppé dans une grosse canadienne fourrée, tout imprégnée de naphthaline; mes parents, qui l'accueillaient, ne connaissaient pas celui que nous connaissions, et se montraient au début légèrement surpris par l'admiration que nous lui portions. Ses leçons étaient, chaque fois, un don, une découverte. Il expliquait lumineusement chaque morceau, et nous faisait jouer et rejouer les pages que nous avions préparées. «Non mon petit ça n'est pas ça», disait-il avec bonté. Il s'asseyait à notre place, et c'était alors la vraie métamorphose: plus de vieux garçon timide, mais un être brillant, emporté, enthousiasmant. Ce jeu, ces notes, ce rythme étaient les siens, mais il nous les communiquait avec une telle joie que nous en étions baignés à notre tour.

Ensuite le temps normal reprenait. Nous faisons toujours des fautes, mais le seul fait d'être assis au piano et de continuer même avec des fautes le moment extraordinaire, par l'effort des doigts, des mains et de la tête, nous entraînait, nous éclairait, comme malgré nous. De ces leçons mon frère profitait plus que moi; il travaillait plus, vivait avec elles. Pour ma part, j'étais distraite par un autre monde qui s'ouvrait alors: celui des amours naissantes et des lectures fondamentales. La toute première, encore d'enfance, celle de Jean-Christophe, me revenait à la mémoire et me donnait des remords. Dans le temps déjà lointain où je l'avais lu, j'admirais ce *Jean-Christophe*¹ qui sacrifiait tout, joyeusement, à l'apprentissage de la musique. J'aurais

Da J. Risset, *Les instants les éclairs*, Parigi, Gallimard, 2014, pp. 151 e sgg.

¹ *Jean-Christophe* (1904-1912) raccontati in 10 volumi, di Romain Rolland, Prix Femina nel 1905 e Nobel nel 1915 (U. T. per AART).

voulu être comme lui, mais je ne m'en sentais pas le courage; par exemple je lisais et relisais le livre qui le racontait, lui, au lieu de travailler le piano sans me distraire, et de nouveau, à l'époque où j'écoutais passionnément les leçons de Monsieur Trimaille, plutôt que de le suivre et de tenter de progresser comme j'avais compris qu'il fallait faire, je préférais lire et rêvasser. Je sentais, d'une certaine façon, que la distraction m'était précieuse, qu'il y avait quelque chose en elle que je devais écouter et comprendre. Et, pour comprendre la distraction, il fallait être distrait. Donc, en somme, tout allait bien. Je rebondissais vers d'autres lieux, des lieux que je ne connaissais pas encore, mais... c'était par là...

