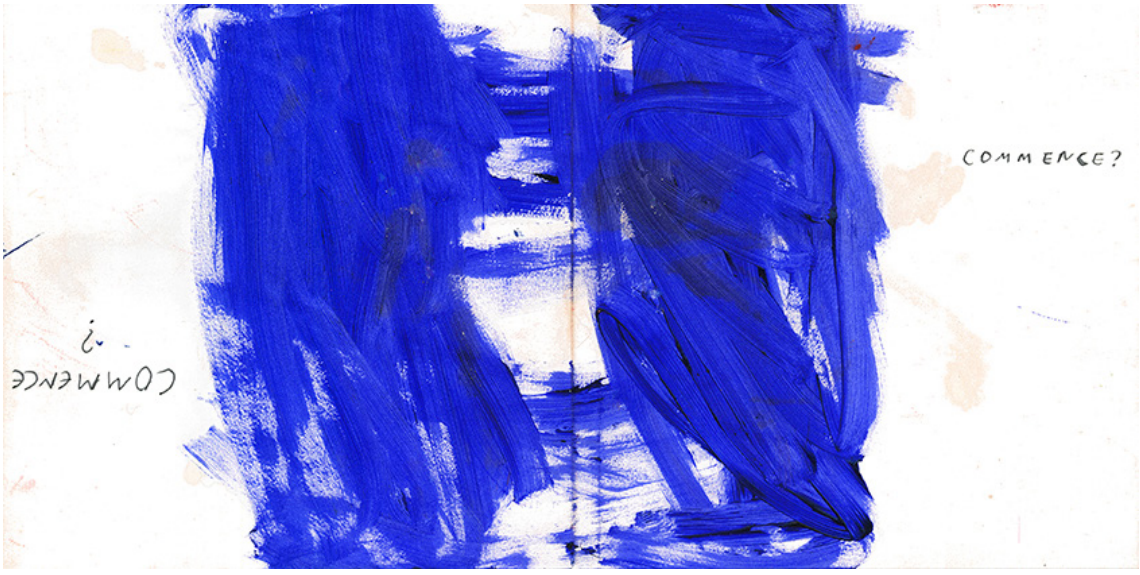
Spettacolo e Comunicazione

JACQUELINE RISSET
"UNE CERTAINE JOIE"

Percorsi di scrittura dal Trecento al Novecento

a cura di
MARINA GALLETTI

in collaborazione con Francesca Cera, Marta Felici e Sara Svolacchia



RomaTrE-Press
2017

Università degli Studi Roma Tre
Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo
FILCOSPE

Spettacolo e Comunicazione

1

JACQUELINE RISSET "UNE CERTAINE JOIE"

Percorsi di scrittura dal Trecento al Novecento

a cura di Marina Galletti
in collaborazione con Francesca Cera, Marta Felici e Sara Svolacchia

contributo di Associazione A.R.T. - Archivio Risset Todini

2017

Le curatrici desiderano ringraziare, oltre a Umberto Todini, Paolo d'Angelo, Raimondo Guarino, Annie Oliver, Stefania Parigi, Enrico Pieranunzi, Gianfranco Rubino, e inoltre Paolo Breda, Attilio Durpetti, Andrea di Giuseppe; nonché, per la cura e la generosità con cui hanno svolto il lavoro editoriale e redazionale, Serena Mancinetti, Fabrizio Musetti e Lucia Staccone. Per questa riedizione desiderano ringraziare Francesco Benedetti.

Comitato scientifico:
Corrado Bologna, Yves Bonnefoy, Paolo D'Angelo, Michel Deguy, Giorgio De Vincenti, Bruna Donatelli, Marina Galletti, Giuseppe Grilli, Raimondo Guarino, Luigi Magno, Giacomo Marramao, Letizia Norci Cagiano, Maurice Olender, Carlo Ossola, Stefania Parigi, Luca Pietromarchi, Valeria Pompejano, Aurelio Principato, Gianfranco Rubino, Laura Santone, Anna Maria Scaiola, Umberto Todini, Vito Zagarrio.

Comitato editoriale:
Luca Aversano, Marina Galletti, Raimondo Guarino, Giovanni Guanti, Edoardo Novelli, Stefania Parigi, Veronica Pravadelli, Mirella Schino, Anna Lisa Tota, Vito Zagarrio.

Coordinamento editoriale:
Gruppo di Lavoro *Roma TrE-Press*

Edizioni: Roma TrE-Press ©
Prima edizione Roma, dicembre 2017.
Ristampa maggio 2021.
ISBN: 978-88-94885-61-3

http://romatrepress.uniroma3.it

Quest'opera è assoggettata alla disciplina Creative Commons attribution 4.0 International Licence (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commercia



Immagine di copertina: Jacqueline Risset & Georges Badin, 2003, *In pictura poesis*, Associazione A.R.T.- Archivio Risset Todini (d'ora in poi abbreviata in A.R.T.), Roma

Indice

Marina Galletti, *«Contando i tesori le biglie»...Introduzione* 7

Umberto Todini, *Stralci d'archivio* 17

Jacqueline Risset, *L'atomo del tempo* 27

L'ISTANTE RITROVATO

Jean-Luc Nancy, *Dame de très haute tenue / Jacqueline sans fin venue* 31

Michel Deguy, *Une «dévotion» pour Jacqueline Risset* 37

Stefano Agosti, *Il testo degli istanti. Nota sulla poesia di Jacqueline Risset* 53

Francis Marmande, *Voix de Jacqueline Risset* 61

Giacomo Marramao, *Il tempo sospeso* 67

Martin Rueff, *Un instant, s'il vous plaît* 77

TRA INVENZIONE E MODELLO

Jean-Pierre Ferrini, *Dante en France (après Jacqueline Risset)* 91

Anatole Pierre Fuksas, *Il cronotopo amoroso tra invenzione e modello* 103

Jorge Wiesse-Rebagliati, *Tradurre Dante, tradurre Risset* 113

Anna Maria Scaiola, *Per un Ottocento al moderno* 123

Alberto Castoldi, *Le intermittenze proustiane di Jacqueline Risset* 135

Gianfranco Rubino, *Jacqueline Risset lettrice di Macchia* 143

Marina Galletti, *«Jusqu'au bout des choses» (Jacqueline Risset e Georges Bataille)* 155

Catherine Maubon, *Leiris, Risset. Une discrète familiarité* 163

IMPEGNO, POLITICA, AVANGUARDIE

Germana Orlandi Cerenza, *Jacqueline Risset. Il politico e il sacro* 173

Daniele Garritano, *Politica e impegno in Jacqueline Risset. Un linguaggio a più voci* 179

Martine Segonds-Bauer, *Jacqueline Risset ou l'audace* 189

Daria Galateria, *Jacqueline Risset, l'impegno* 197

Sara Svolacchia, *Un «nuovo alfabeto»: Jacqueline Risset e Colette* 203

Poétiques de Jacqueline Risset (entre Maurice Scève et Tel Quel). Notes 215
Luigi Magno, *Notes sur l'expérience* 217
James Wishart, *Révolutions du regard, notes* 227

Bruna Donatelli, *«Lyrae sollers»: la voix et l'écoute dans le voyage paradisiaque de Philippe Sollers* 237

Muriel Drazien, *Gli istanti di Risset e Lacan* 255

Laura Santone, *A ritmo di jazz:* Les Instants les éclairs 263

NELL'«À CÔTÉ»

Franca Ruggieri, *Sterne/Joyce: scrittura come conversazione e fluido fiume* 275

Giuseppe Grilli, *L'Âge d'or? Tre romanzi sull'illusione dorata* 287

Giovanni Saverio Santangelo, *Tra Risset e Camilleri. Misfatti e crimini del fascismo, ovvero del morbo occulto degli Italiani* 295

VISIONI DELL'ISTANTE

Maria Grazia Bonanno, *Ricordi rapsodici* 315

Raimondo Guarino, *Bataille, Macchia, Risset e l'odio della poesia. Su un progetto teatrale di Baudelaire* 317

Giorgio De Vincenti, *La lezione che Renoir ha lasciato alla storia del cinema* 329

Lucilla Albano, *Duras-Risset:* Le Camion 335

Stefania Parigi, *In volo con Fellini* 343

Vito Zagarrio, *Une dentelle. Indagine sulla Modistin / Jacqueline* 351

GALLERIA

Ellis Donda, *Fotogrammi da* Engel und Puppe *(1974-1975)* 363

A.R.T., *Immagini (1955-2015)* 373

Jean-Claude Risset, *Incantation fabuleuse (2015), for Jacqueline, Umberto e x Enrico Pieranunzi* 393

Enrico Pieranunzi (2016) - Jacqueline Risset (2011), *Premier moment* 397

GLI AUTORI E I CURATORI 411

Marina Galletti

«Contando i tesori le biglie» ...Introduzione

L'idea del convegno internazionale «Jacqueline Risset "Une certaine joie". Percorsi di scrittura dal Trecento al Novecento» – e del volume che ne è la sintesi – è nata all'unisono, istantaneamente, nei giorni dell'emozione della morte di Jacqueline Risset, in amici e colleghi vicini e lontani e negli allievi, quasi come una necessità imperiosa di mettere a tacere quella sensazione di brusca «diminuzione del proprio essere» che tutti abbiamo allora provato e che da allora condividiamo. La sua realizzazione è dunque anzitutto un gesto di amicizia: la risposta all'appello lanciato a quanti l'hanno conosciuta, letta, amata; e, per chi è stata sua studentessa prima di affiancarla nell'insegnamento della letteratura francese, un modo per riaffermare quel legame «unico, speciale», come diceva Jacqueline Risset stessa, che è il rapporto tra maestro e allievo.

Nel contempo il convegno[1] ha voluto essere la messa in dialogo di studiosi di ambiti culturali diversi. Nelle quattro sezioni che lo hanno scandito – e che il volume, realizzato in stretta collaborazione con Francesca Cera, Marta Felici e Sara Svolacchia, già nel comitato organizzativo del convegno, riprende alla lettera, con l'aggiunta dei preziosi *Stralci d'archivio* commentati da Umberto Todini, nonché di una sezione aggiuntiva –, delinea un percorso plurale che interroga, a partire dalle esperienze fondatrici di Tel Quel e della traduzione di Dante, i due versanti maggiori dell'opera di Risset: il primo è quello della pratica poetica che, fin dalla raccolta *Jeu*, si configura, secondo quanto scrive Michel Deguy, come «interrogazione della poesia stessa»:

[1] Organizzato dal Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo in collaborazione con il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere e il Centro Studi Italo-francesi dell'Università Roma Tre, e con il sostegno dell'Institut Français-Italia, dell'Université Franco-Italienne/ Università Italo-Francese e dell'Archivio Risset-Todini, il convegno si è tenuto dal 22 al 24 ottobre 2015.

ossia rimessa in causa della poesia intesa, nel senso tradizionale del termine, come «luogo intoccabile – fuori dello spazio, fuori del tempo –»[2], gesto che ha la sua matrice, afferma Jacqueline Risset, nell'*étrangeté* della lingua della traduzione: «Per fare poesia è stata 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»[3]. Tanto da spingere la studiosa ad avanzare una nuova valenza sia dell'atto di tradurre inteso come vero e proprio detonatore di scrittura, sia dell'atto poetico stesso ridefinito «invention créatrice qui naît à l'intérieur de l'acte de traduire», «choc venu d'une langue poétique autre»[4]. Il secondo versante, quello della critica letteraria, si iscrive, come rileva Gianfranco Rubino, sotto il segno dell'intensità[5] per delinearsi come luogo mobile in cui modello e invenzione scambiano continuamente le loro parti, in un'articolazione complessa che investe tanto i grandi modelli del passato (da Dante a Jaufré Rudel, da Scève a Machiavelli e a Leopardi), quanto le poetiche moderne (Proust, Joyce) e la scrittura contemporanea (dalle 'esperienze fondatrici' all'*esprit nouveau* e ai nuovi modi di narrare). Si annuncia qui una postura innovativa che Corrado Bologna, a proposito della lettura rissettiana di Dante, ha recentemente sottolineato in questi termini: «Con un rovesciamento storico che riproduce il percorso della nostra coscienza di interpreti novecenteschi, Risset riconosce "un côté joycien" nella poesia di Dante»[6]. Intorno o in interazione con questo paesaggio in costante movimento emergono altri territori: la lingua, vero e proprio continente in cui trovano posto, accanto ai linguisti (Saussure, Jakobson) e ai traduttori[7], gli psicanalisti (Freud, Matte Blanco ma soprattutto Lacan – come ha ricordato Umberto Todini e come sottolineano nei *Pensieri dell'istante* Giacomo Marramao e Muriel Drazien[8]); e la filosofia, o meglio, le filosofie che Risset chiama «paradossali» e che individua in Bataille, Leiris, Blanchot, Deleuze, ma che è anche lo spazio del non sapere

[2] J. Risset, *Poesia e testualità* (1969), in *L'invenzione e il modell*o, Bulzoni, Roma 1972, p. 221.
[3] Ead., *Musiche della vita*, programma di Radio Rai Tre, quarta puntata (24/04/2011).
[4] Ead., *Traduction et mémoire poétique*. *Dante, Scève, Rimbaud, Proust*, Hermann, Paris 2007, p. 19.
[5] G. Rubino, *La letteratura come intensità*, in *I pensieri dell'istante*. *Scritti per Jacqueline Risset.* Editori Internazionali Riuniti, Roma 2012, pp. 418-427.
[6] C. Bologna, *Dante, la lingua cambiata*, in «Il manifesto», 10 aprile 2015.
[7] Cfr. in proposito anche il convegno «Tradurre l'Europa» tenutosi il 14 aprile 2015 presso il Centro Studi Italo-francesi dell'Università Roma Tre e i cui atti sono editi a cura di Francesco Laurenti (Artemide, Roma 2017).
[8] M. Drazien, *Nora calzava a Jim come un guanto. Escursione intorno al desiderio maschile e femminile*, in *I pensieri dell'istante*, cit., pp. 180-183; G. Marramao, *Effetto Lacan. Singolarità, evento, soggetto*, *Ibid.*, pp. 329-334.

entro cui si muove, a partire dal dialogo incompiuto tra Bataille e Sartre, la riflessione di Jean-Luc Nancy sul «pensiero sottratto»[9].

Non mancano, nella produzione di Risset, le incursioni in altri campi: la saggistica – penso qui in primo luogo a Giovanni Macchia ma anche a Sainte-Beuve, a Machiavelli[10]; l'arte, luogo inaugurale il 13 aprile 2015, presso la Fondazione Cammillo Caetani, del convegno «Un'avanguardia a più voci. Jacqueline Risset e le arti» coordinato dall'Officina Risset e curato da Andrea Cortellessa, Umberto Todini e Massimiliano Tortora; il cinema e il teatro, a cui questo convegno consacra un'intera sezione, «Visioni dell'istante»; la musica quale emerge in *Les Instants les éclairs* dal binomio canto/amore nel suo oscuro rapporto con l'istante: «L'instant qui ne déclenche rien, sinon lui-même. Alors, oui, légèreté, musique»[11].

È con lo sguardo sempre teso a cogliere il nuovo, l'attuale, che lo spirito critico di Risset si esercita sul suo oggetto, come mostra Anatole Pierre Fuksas a proposito della raccolta poetica *L'Amour de loin*[12] e come propone nel volume Anna Maria Scaiola riguardo all'Ottocento francese rissettiano. Questo metodo è anche un'etica e trova il suo naturale approdo nel politico e nell'impegno civile, esteso, quest'ultimo, finanche alle problematiche legate al territorio[13]. Chi ha frequentato Risset ha ben impressa nella mente l'intransigenza della sua passione 'illuminista' e delle cause di cui si è fatta di volta in volta portatrice: prima fra tutte la difesa della laicità e del pensiero femminile; ma anche, al momento della discesa in campo di Berlusconi, «l'Ubu roi des télévisions»[14], la sofferta denuncia dell'Italia, suo paese elettivo, per quella che avrebbe poi chiamato la sua «faccia nera» e definito come il retaggio di una tendenza secolare all'esercizio autoritario del potere e di una mancata analisi del fascismo[15]; o, sul piano internazionale, l'allarme lanciato fin dagli inizi degli anni Novanta sui vari volti del fondamentalismo[16].

[9] J.-L.Nancy, *Il pensiero sottratto*, in J. Risset (a cura di), *Bataille-Sartre*, Artemide, Roma 2002, pp. 75-88.
[10] Cfr. J. Risset, *La letteratura e il suo doppio. Sul metodo critico di Giovanni Macchia,* Rizzoli, Milano 1991; Ead., *Introduzione* a Sainte-Beuve, *I miei veleni*, Pratiche Editrice, Parma 1984; Ead., *Préface* à Machiavel, *Le Prince,* Actes Sud, Arles 2001.
[11] Ead., *Les Instants les éclairs,* Gallimard, Paris 2014, p. 96. Cfr. inoltre p. 28.
[12] A. P. Fuksas, J*acqueline Risset e l'Amor di Lontano. Alle radici della lirica il «mirage des sources»*, in *Convergenze Testuali* («Anticomoderno», 1), Bagatto Libri, Roma 1995.
[13] J. Risset, *Giusto salvare la Domus aurea ma senza distruggere Colle Oppio*, in «La Repubblica», 30 luglio 2011.
[14] Ead., *Notes sur un changement de paysage II*, in «Lignes» n. 23 (3), 1994, p. 17.
[15] Ead., *La face noire de l'Italie*, in «Le Monde», 28 février-1er mars 2010, p. 14.
[16] Ead., *La guerre vue d'une ville dite éternelle,* in «Lignes», n. 13 (1), 1991, pp. 103-110.

A fare da ponte, un solo motivo: l'istante, al tempo stesso centro e origine della scrittura di Risset. Scisso dalla sua componente nera, l'istante dà senso alla vita e la illumina. Sorta di rivelazione vissuta nella prima infanzia e ritrovata successivamente nei poeti, in particolare nel Rimbaud delle *Illuminations*, l'istante assume, nella riflessione di Risset, il valore di un fondamento. Ma di un fondamento paradossale in quanto l'istante non emana dalla logica dell'«esprit de géométrie», né mira a edificare. Ciò che lo distingue è di essere al contrario un'esperienza vissuta che ha la capacità di dissolvere l'opacità dell'io, di aprire all'ignoto quelle «monades que sont les existences individuelles»[17] per far emergere ciò che Georges Bataille chiama l'«être dans l'instant». La certezza di cui l'istante è portatore trova espressione nella formula attraverso cui esso stesso si afferma, formula che si iscrive contro il cogito cartesiano: «Je suis, donc tu es, tu as été, tu seras»[18]. È un fatto che, interrompendo il meccanismo di perdita che governa l'universo, l'istante è portatore, come sottolinea Proust, d'«une certaine joie» e appare subito «aussi central et inévitable que les formes et les couleurs du corps[19]», scrive Risset, «éclairant quelque chose comme une vérité»[20] – verità che esige di essere interrogata e decifrata.

Prossimo all'esperienza mistica ma sfrondato di ogni trascendenza, l'istante forma in realtà con quel «colpo di fulmine di lunga durata» che è il sogno, ma anche con certe immagini del cinema, in particolare di Fellini, che costituiscono «comme un fond d'épiphanies personnelles»[21], una sola «costellazione».

Come definirlo allora? Risset precisa: «L'istante è la durata più piccola percepita come un tutto dalla coscienza. Suo sinonimo, in italiano, è l'attimo – l'indivisibile, l'atomo. Ma in verità l'istante è diverso, perché è l'espressione del distinto, del discontinuo. Si potrebbe dire che è il tempo dell'assenza del tempo»[22]. Rino Cortiana, nei *Pensieri dell'istante*, aggiunge che, se l'istante è «il luogo dell'assenza di tempo», è anche quello in cui «i frammenti di tempo sono convocati»[23].

Su questi frammenti o, secondo i termini di Alberto Castoldi, «intermittenze» – ma Francis Marmande si spinge fino a parlare, sul modello della fissione dell'atomo, di fissione dell'istante – si apre dunque la prima

[17] Ead., *Les Instants les éclairs*, cit., p. 56.
[18] *Ibid.*, p. 18.
[19] *Ibid.*, p. 17.
[20] *Ibid.*, p. 40.
[21] Ead., *Fellini. Le Cheik blanc. L'annonce faite à Federico*, Adam Biro, Paris 1990, p. 9.
[22] Ead., *Nota introduttiva* a *Il tempo dell'istante. Poesie scelte 1985-2010*, Einaudi, Torino 2011, p. V.
[23] R. Cortiana, *Tra il tempo e l'instante*, in *I pensieri dell'istante*, cit., p. 125.

sezione del volume, «L'istante ritrovato», che convoca simultaneamente la filosofia e la poesia quasi a disegnare i due volti di una sola postura, in un percorso labirintico che dai luoghi-matrice del pensiero della studiosa – Scève (Jean-Luc Nancy), Rimbaud e Proust (Michel Deguy) – si espande in «una fenomenologia delle sensazioni-percezioni» volta a sottrarre il soggetto all'«ordine del discorso» (Stefano Agosti) per sfociare, nell'eco della stessa «voix d'instant» di Jacqueline Risset (Francis Marmande), sulle intersezioni tra l'istante e il tempo sospeso del *kairós* (Giacomo Marramao) e sullo iato tra «la conscience du temps de la poétesse [et] la conscience du temps de la prosatrice» (Martin Rueff).

La seconda sezione, «Invenzione e modello», ripercorre i due assi del mondo rissettiano: quello matriciale della traduzione a partire da quel «nouveau départ» che è per lei la scoperta di Dante (Jean-Pierre Ferrini): più che una traduzione, un ritrovare sé stessa (Jorge Wiesse); e quello di una lettura del cronotopo amoroso inteso come demistificazione del modello della lirica medievale romanza (Anatole Pierre Fuksas), secondo un approccio materialista che si esplicita anche nella lettura anti-idealista dei grandi testi della letteratura francese moderna: quella dell'Ottocento svincolata da cappi cronologici riduttivi e aperta, a partire dalla partecipazione della studiosa alla teoria avanguardistica di Tel Quel, alla nozione di intertestualità (Anna Maria Scaiola); quella del Novecento esplorata, riprendendo quanto Jacqueline Risset stessa scrive di *Rizoma* di Deleuze e Guattari[24], «al di fuori delle strade conosciute» o, secondo la nota formula bretoniana, quali «punti di accensione della mente», come nell'esperienza del sacro: quella della profanazione veicolata dalla *Recherche* (Alberto Castoldi) o dei «momenti privilegiati dell'infanzia» (Catherine Maubon), o ancora dell'istante di Bataille (Marina Galletti).

La terza sezione, «Impegno, politica, avanguardie», si apre sulle risonanze che le analisi di Bataille sulle derive della nozione di sacro nel fascismo e in generale nel fenomeno totalitario degli anni Trenta (Germana Orlandi Cerenza) imprimono a un'altra costante della studiosa: l'impegno politico. Non mi riferisco qui solo alle scelte politiche che hanno segnato la critica militante di Jacqueline Risset e la sua stessa vita accademica, ad esempio al momento del movimento studentesco della Pantera quando era direttrice del Dipartimento di Letterature comparate; e neppure alludo in prima istanza alle sue molteplici prese di posizione, su «Le Monde» e altri quotidiani in difesa di Adriano Sofri; penso soprattutto, riprendendo le parole finali del contributo di Giorgetto Giorgi nei *Pensieri dell'istante*, alla

[24] J. Risset, *Al di là del principio di teoria* in G. Deleuze e F. Guattari, *Rizoma*, Pratiche editrice, Parma 1977, pp. 8 e 11.

convinzione della studiosa che «l'ideologia (vale a dire in ultima analisi la letteratura)» sia «in grado di condizionare la base, l'infrastruttura»[25]. Per comprendere appieno l'impegno politico di Jacqueline Risset e le molteplici facce in cui si è esplicitato, occorre dunque partire da questa idea di una «responsabilità dello scrittore» che coniuga il ripensamento del ruolo dell'intellettuale attuato da Gramsci e la nozione di scrittura intesa, in chiave telquelliana, come «pratica trasformatrice, in grado di affrontare, trasgredire e decostruire la legge simbolica che vincola dall'interno tutti i codici linguistici» (Daniele Garritano). Questa postura la si può riassumere nel termine *audace*, «au sens de l'*ardimento* qui n'a pas peur de brûler les étapes et soi-même, comme au sens du *spingere* qui toujours pointe, pousse, et ose» (Martine Segonds-Bauer). È un fatto che tale «ardimento», se nel quotidiano faceva tutt'uno con la freschezza indomabile del pensiero, come sulla questione del velo islamico attraverso cui dava voce alla difesa della donna, nel lavoro critico la portava a far luce su «implicazioni impreviste dell'attività letteraria», come la sorprendente difesa della causa armena nel Proust del giovanile *Jean Santeuil*, spia dell'«esigenza di verità» della più matura *Recherche*, o «la trasfigurazione in poesia della militanza» «in un autore 'politico'» quale Jean Genet[26] (Daria Galateria). Non sorprende allora che la scoperta della sua vocazione letteraria Jacqueline Risset la debba al suo incontro con Colette, scrittrice a prima vista lontanissima da lei, ma alla quale l'avvicina la prospettiva, di matrice lacaniana, che individua quale tratto distintivo della scrittura femminile[27] il superamento dell'ordine simbolico della significazione, nel recupero dell'«ordine presimbolico» del materno, dominato dall'«energia delle pulsioni» (Sara Svolacchia).

Il ruolo di Jacqueline Risset nell'ambito della teoria avanguardistica di Tel Quel domina l'intera sezione e la travalica. Se infatti, nell'alveo di Tel Quel, «Dante et la traversée de l'écriture» di Philippe Sollers «a correspondu pour Jacqueline Risset à un commencement» e lo stesso titolo del saggio *Dante écrivain* da lei pubblicato nel 1982 è «une reprise du livre de Roland Barthes, *Sollers écrivain*» (Jean-Pierre Ferrini), le tangenze della studiosa con il fondatore di Tel Quel appaiono ancor più nitidamente alla luce dell'opera che costituisce «le centre de gravité mobile, torrentiel, incandescent de l'œuvre de cet écrivain: *Paradis*». Non solo perché, nei tre *volets*

[25] G. Giorgi, *La teoria e la difesa della letteratura di Jacqueline Risset*, in *I pensieri dell'istante,* cit, p. 243.
[26] Cfr. J. Risset, «*Genetiana*». Scritti e manoscritti riuniti e presentati da Marina Galletti, in M. Galletti, I. Rigano, F. Cera (a cura di), *Jean Genet. La scrittura della rivolta*, Editoria e Spettacolo, Spoleto 2016.
[27] Ead., *C'è del genio nelle donne*, in «Il Messaggero», 21 marzo 2006, p. 22.

che lo compongono (l'ultimo dei quali in corso di redazione), questo *work in progress* appare fortemente segnato – oltre che, «grâce au titre qui lui fait de cadre», dalla *Divina Commedia* di Dante –, da un'altra passione comune ai due intellettuali, il *Finnegans Wake* di Joyce[28]; ma anche e in primo luogo perché in *Paradis* «la durée créatrice de l'instant, l'"interminable instant d'éveillant", le seul capable d'arrêter l'écoulement du temps, de vivre au dehors du temps chronologique, dans un incessant "aujourd'hui"», entra in risonanza con l'istante rissettiano (Bruna Donatelli).

Alla teoria avanguardistica di Tel Quel rinvia anche il dittico costituito dalla messa in dialogo delle riflessioni «a-metodiche» *Poétiques de Jacqueline Risset (entre Maurice Scève et Tel Quel)* sulla prima produzione poetica della stessa che – a partire dall'iscrizione di *Jeu* e *Questions sur les règles du jeu* nell'orizzonte di Spinoza, Wittgenstein, John Dewey, e dallo spostamento innescato, in seno alla teoria avanguardistica del gruppo, dall'irruzione di Scève (*L'Anagramme du désir*) – si inventa come «mode d'intervention sur les 'formes de vies'» et «refondation du lyrisme» (Luigi Magno); e al tempo stesso come atta a inaugurare «un autre rapport entre historicité de la langue et expérience» (James Wishart).

Quanto all'impatto di Lacan sugli scritti di Jacqueline Risset, se ne può reperire il nucleo primigenio fin dagli anni Settanta a partire dal nodo psicanalisi/linguaggio teorizzato da Lacan come un «ritorno a Freud»: rivelatori sono in tal senso in quegli anni l'interrogazione della studiosa sul linguaggio poetico e gli scritti di Lacan (*«L'absente de tous bouquets» o Mallarmé negli «Écrits»*)[29] e lo stesso seminario su «Psicanalisi e letteratura» proposto al Magistero di Roma nell'anno accademico 1976-1977. Ma le ripercussioni non cesseranno di espandersi in tutti i versanti della sua ricerca e finanche nell'attenzione rivolta al tentativo promosso dal gruppo romano intorno a Sergio De Risio e Jacques Nobécourt di conciliare le tesi lacaniane con la teoria innovativa della bi-logica di Ignacio Matte Blanco (Muriel Drazien).

Da ultimo, la musica – passione coltivata da Jacqueline Risset fin dall'infanzia attraverso la radio, ma anche i due pianoforti della casa di Besançon sotto la guida di un padre musicista e poi del maestro Trimaille – convoca, dietro la lezione più classica di Beethoven, Mozart, Debussy, Ravel – la linfa più nascosta del jazz e il sottile gioco di entrata in risonanza dei «sintagmi-éclairs» di Telonius Monk con la scrittura dell'istante (Laura Santone), di cui, nei giorni del convegno, il Maestro Pieranunzi ha

[28] Cfr. *infra*, nella sezione «Nell'*à côté*» il contributo di Franca Ruggieri.
[29] J. Risset, *«L'absente de tous bouquets» o Mallarmé negli* Écrits, in «La rivista» (n. monogr. *Effetto Lacan*), 8, 1979, pp. 43-52.

rivisitato i luoghi fondanti nel concerto *Musica Risset!*, nell'Aula Magna dell'Università Roma Tre[30].

Seppure non incentrati sull'analisi dell'opera di Risset, tre contributi disegnano intorno alle tematiche della poetessa una zona mobile, strettamente contigua – *l'à côté* – in cui tangenze ed echi si espandono in nuove sorprendenti configurazioni: «la scrittura come conversazione e fluido fiume» nella quale la poetica dell'istante si concreta nel «rapporto complesso di intertestualità» che lega, in un percorso a ritroso dal presente al passato, Joyce a Sterne (Franca Ruggieri); la narrativa di Drieu La Rochelle e di Josep Maria de Sagarra nei loro addentellati con la *lost generation* (Giuseppe Grilli): questa, incarnata da Scott Fitzgerald e da Hemingway (non sarà inutile evocare qui la sorprendente prossimità istituita da Risset tra i «primi romanzi hemingwaiani-faulkneriani degli anni 50» e Marguerite Duras nell'«esplorazione del nesso *amore-impossibile*[31]) e trapiantata a Parigi nella stagione del jazz e della nascita del surrealismo, si riunisce attorno a una mecenate d'eccezione, Gertrude Stein – la geniale studiosa di «quel fenomeno centrale del linguaggio poetico al quale Roman Jakobson doveva dare il nome di parallelismo» e che Risset accosta per l'ardito «lavoro nel campo linguistico-logico-filosofico» a Wittgenstein e al Lichtenberg degli aforismi[32]; la più recente e meno nota produzione romanzesca di Camilleri, dove, «tesaurizzando le fonti storiche sulle orme dello Sciascia indagatore della 'storia minima'», una cronistoria del fascismo tracciata dal basso offre «il crudo spaccato di una Nazione […] prigioniera di quella fascinazione perversa che l'aura di 'sacralità' della quale si ammanta il potere politico 'monocefalo' […] è capace di esercitare» (Giovanni Santangelo).

Infine, incorniciati dai «ricordi rapsodici» di Maria Grazia Bonanno, «Visioni dell'istante» esplorano il teatro e il cinema. Partendo dalle risonanze nella poetica di Risset di un progetto teatrale di Baudelaire quale si viene dispiegando – attraverso la triangolazione interpretativa composta da Bataille, Sartre e Macchia – come «envol par le bas» antitetico alla perfezione formale delle *Fleurs du mal* (Raimondo Guarino), la sezione disegna una cartografia fatta di brusche accensioni e di rifrangenze più che di un percorso definito di luoghi costituiti: Renoir è colto a partire dal suo rapporto libero con la letteratura e con il politico[33] nel suo farsi «testimone

[30] Cfr., *infra*, nella sezione Galleria, Enrico Pieranunzi (2016) - Jacqueline Risset (2011), *Premier moment.*

[31] J. Risset, *Quelle verità sconosciute*, in «Il Segnalibro». Supplemento a «il Messaggero», 26 novembre 1986, p. I.

[32] Ead., *Tutte le rose sono o gialle o rosse*, in «Avanti!», 10 maggio 1979.

[33] Ead., *Jean Renoir tra Zola, Maupassant et Marivaux*, in «Cinemasessanta», n. 5-6, settembre-

maieuta» di un cinema inteso come «avventura per cercare sé stessi e il mondo», in una costante apertura al caso e all'istante rivelatore (Giorgio de Vincenti); Marguerite Duras è decifrata nello «spazio illecito» di una scrittura che è messa a tacere di «tutti i saperi preesistenti», ricerca «sui margini, sugli estremi, sull'impossibile», nella dissacrazione della temporalità storica: che si tratti della «cellula elementare di fiction» o «atomo letterario» o della negazione della nozione di messa in scena attuata in *Le Camion*, esplorazione di un nuovo modo di fare cinema che ha a che fare con la deperdizione, l'ignoto, il niente (Lucilla Albano); Fellini – la frequentazione più intensa di Jacqueline Risset in ambito cinematografico – è letto, attraverso quella sorta di cifra fondativa del suo universo che è ne *Lo Sceicco bianco* il motivo dell'altalena e del volo, nella sua prossimità con il regime degli istanti: quello della pienezza estatica dell'«apparire dell'apparizione» ma anche del subitaneo rovesciarsi dell'illusione in disillusione. L'uno come l'altro conducono «nel regno di sensazioni che bruciano e sfuggono», «verso un limite estremo: il risuonare del vuoto che è anche una gioiosa liberazione dal senso» (Stefania Parigi). Fino al salto nel nuovo cinema con il cortometraggio di Ellis Donda *Engel und Puppe*, ardito tentativo negli anni Settanta di «fare politica con la forma» che – ispirato alle *Elegie duinesi* di Rilke e a versi di Mallarmé, di cui Jacqueline Risset era studiosa raffinata – suggella l'incontro, nel 1970, tra il regista esordiente e la poetessa. Fatto restaurare e presentato da Vito Zagarrio al convegno, questo «esempio di video-arte» *ante litteram* che contamina la poesia con la musica e Vienna con Parigi suona come un omaggio a quella che era stata la prima giovanile passione di Jacqueline Risset, l'essere attrice, restituendocela mentre «si aggira in una stanza, gioca con un cappello, recita un verso, esce di campo» – non senza «un accenno di sguardo in macchina», «un ammiccamento, una interpellazione verso lo spettatore»[34] – per poi 'riapparire' oggigiorno nell'eco dei versi di Mallarmé che risuonano in voce off, re-incarnata da una giovane attrice che gioca a sua volta con lo stesso cappello in uno spogliatoio del Centro Sperimentale:

> Une dentelle,
> …quand bien même lancé dans des circonstances
> éternelles, du fond d'un naufrage…
> s'abolit…

dicembre, 1994, pp. 55-57.
[34] Cfr., *infra*, nella sezione Galleria, Ellis Donda, Fotogrammi da *Engel und Puppe* (1974-1975).

Umberto Todini

Stralci d'archivio

Non so 'cantare' come lei

… è ormai, il 'mantra' che continua a salirmi alle labbra: la prima volta nel settembre del 2014, pochi giorni dopo la scomparsa, a Roma sul colle Palatino per ricordare Jacqueline con Denis Fadda e Christine Lacan, in un convegno che amava molto, «Le rovine di Roma tra oblio e memoria» e dal cui sito si vede l'Urbe come solo gli antichi potevano; poi al premio Feronia, con Mario Lunetta che ne lesse una pagina gramsciana da *L'invenzione e il modello* e Paola Pitagora, una poesia dal *Tempo dell'istante* e ancora in Francia, *Le Printemps des poètes de la Val de Marne* che ha messo in rete «L'Amour est un camion» e un medaglione dei poeti; a novembre a Lugano, dove madrina della *Lectura Dantis* locale, Carlo Ossola la celebrò da par suo; quindi, a dicembre a Parigi dove l'Ambasciatore Domenico Magliano parlò a lungo, in modo mirato e mirabile, come pure Andrea Cavallari, Michele Canonica – *genius loci* –, con Corrado Augias e Carlo Ossola e, qualche giorno dopo, gli amici di Parigi all'Istituto italiano di cultura; e poi ancora, fra gennaio e febbraio del 2015, a Parigi Marcelin Pleynet su «L'Infini» e, a Roma, alla Casa di Dante (dove era consigliera da decenni), Massimo Cacciari che le dedicò la sua *Lectura* e poi le gentili parole di Gianfranco Ravasi e di Enrico Malato; il 5, la menzione della SUSLLF a Piazza Farnese e, il 6 a Piazza Campitelli, Giorgetto Giorgi profondo e partecipe, seguito da un toccante oratorio di jazz e brani scelti dalla sua allieva, Laura Santone, da *Les Instants les éclairs*; e, il 13 aprile sotto gli auspici della Fondazione Caetani, con Bruno Toscano, presenti Mario Panizza e Pasquale Basilicata, e con il coordinamento di Andrea Cortellessa e Massimiliano Tortora, e il 14, ancora «Tradurre l'Europa» al Centro Studi Italo-francesi di Roma Tre (i volumi degli Atti sono in

corso di pubblicazione); mentre, l'indomani, al Certamen Ovidianum di Sulmona dove Jacqueline aveva partecipato un'ultima volta con un magnifico «Baudelaire e Ovidio. Elogio del maquillage», le sono stati dedicati i ricordi commossi di Simona Argentieri, Domenico Silvestri e Sandro Colangelo e uno spettacolo di musiche (di Satie) e danze sui suoi testi di poesia e infine, il volume degli atti *Donne allo specchio*. Quindi, il 25 maggio all'Universidad del Pacifico, a Lima per l'*Honoris causa* alla memoria. Di concerto, mentre usciva in rete uno 'speciale Risset' di «Alfabeta2», in Perù, me presente, Jorge Wiesse-Rebagliati, Carlos Gatti e la Rectora Elsa Del Castillo hanno celebrato, con l'anniversario dei 79 anni di Jacqueline, quello dei 750 anni di Dante. E infine, il 22 ottobre 2015, eravamo nuovamente presso il Centro Studi Italo-francesi, per ricordare questa donna, questa studiosa, Jacqueline Risset Todini, che tanto ha segnato la storia e la cultura di questo Ateneo. Per me sono stati giorni di opposte emozioni: di sorpresa e rammarico nel non vederla sul podio di questa sala Capizucchi dove l'ho ascoltata fin dagli anni Settanta e di penoso sollievo nel vederla e nel vedermi circondato da tanti amici, colleghi, studiosi, allievi antichi e recenti che a Marina Galletti, sua collega e discepola, si deve di aver suscitato con la dedizione di giovani leve, e in specie di Sara Svolacchia, come pure di Marta Felici, dottorande a cui va il merito di un generoso apporto, come pure a Giuseppe Iafrate (ex-archivista del "Fondo Pier Paolo Pasolini" a Roma), allo studio e all'organizzazione dell'A.R.T., l'archivio Risset Todini.

Gli 'applausi' di Dante

Già, ma a parte tutto il resto cui questo convegno si appresta a dare un contributo di competenze molteplici, e senza dimenticare Machiavelli, Proust e Joyce – solo alcuni dei tanti autori a cui ha dato la sua voce – Risset Jacqueline e Alighieri Dante – vien da pensarli insieme, accomunati da molte passioni, poesia, plurilinguismo, traduzione, militanza di civiltà e, soprattutto, *Divine Comédie* (*Rimes,* è del 2014) divenuta, tra gli inizi danteschi di Jacqueline (dal 1965 al 1980), e con i preziosi incoraggiamenti di Giorgio Petrocchi (Preside della Facoltà nella quale era prima, lettrice e poi, professore ordinario dal 1976) e il completamento della traduzione, nel 1990, motore di un risveglio globale di interessi (da Stanford fino al Vietnam) negli studi di settore e nella francofonia (che finalmente può leggere Dante come mostrano i numerosi traduttori che continuano a tradurre sulle sue orme perché finalmente, grazie alla sua esegesi da poeta a poeta, Dante 'parla con loro'. Un risveglio segnato,

grazie alla sua traduzione francese anche da nuove iniziative in arabo, in vietnamita, in cinese, ma, soprattutto in Francia, anche nel mondo della più ampia diffusione culturale. In questo convegno potrebbero infatti parlarne Vittorio Sermonti che di Jacqueline è stato fin dagli inizi, lettore attento e 'silenzioso' nonché amico fedele, e anche Benigni (le venne presentato da Fellini mentre, Leopardi stralunato, girava per *La voce della luna*) che, telefonando chiedeva «C'è la mi maestra?». Benigni, grande, quando nel 2009, al Grand Rex di Parigi, affollato, ne riprese stralci dalla traduzione della *Commedia* suscitando un travolgente applauso del pubblico per lei che era in sala. Applausi più esigenti erano stati già quelli dell'inaugurazione dell'assise mondiale della Società Dante Alighieri a Siena nel 2003 e durati ben 7 minuti, per il suo «Dante uomo del Rinascimento», come pure quelli, l'anno seguente alla Comédie Française. Al termine della cui *séance* non-stop (dalle 14 alle 22,30), dopo che un attore dopo l'altro, ebbe letto un canto della *Divine Comédie*, Jacqueline venne chiamata e applaudita insieme con gli attori sulla scena. E ancora, qualche mese dopo, e in più contesti, al Festival di Avignone dedicato a Dante. E ancora, e ancora, e ancora…

Sono stordito. Testimone come nessun altro non posso sottrarmi ai tanti doveri del 'dopo' e della memoria, mia e altrui, che cattura, sostituisce, prosegue la vita. Ma come sopportarne il paradosso crudele, il peso? ... tentare, forse, ricorrere a quel suono che, emesso da cuore, polmoni e corde vocali, esprime una voce del profondo, fisiologica e che chiamano 'mantra'? Come sopperire a un'assenza che di colpo spezza il tempo, avvolge nella nebbia, sostituisce la vita con un vissuto che continua a 'vivere'? «Con l'imperfetto del dopo, cambia tutto…», scrive Jacqueline ne *Les Instants les éclairs*.

Io non so parlare a braccio, non so improvvisare come invece lei faceva sempre più spesso. Dopo giorni di studio e di appunti, si svincolava da carte e libri, e parlava a braccio, perché, diceva «improvvisare è un po' cantare: comunica ciò che non può essere scritto». Erano momenti di incanto, suo e di chi ascoltava. Dunque io non canto.

«Défi», «Sfida». La prima poesia. Inedito (1955-1960)

Piuttosto ho chiesto a Martin Rueff e a Valerio Magrelli di leggere, il primo in francese, il secondo in italiano, questo inedito che mi era appena giunto[1]. Facendo salve eventuali sorprese dallo studio dei manoscritti

[1] L'ho stralciato dalle acquisizioni recenti dell'archivio dove attende di essere catalogato con la scansione dei due fogli scritti a mano e sui quali mi è pervenuto.

dell'archivio, è certamente tra le prime poesie di Jacqueline. L'ha trovata tra le proprie carte a Marsiglia, Jean-Claude, suo fratello amatissimo (noto pioniere con Boulez, Varese e Berio, della musica d'avanguardia). Sempre a beneficio di scoperte ulteriori, probabilmente, prima dei sette volumi di poesie pubblicati poi tra Francia e Italia dal 1971 al 2010, è la voce più antica di Jacqueline. Suo fratello la colloca tra 1955 e 1960, quando aveva tra diciannove e ventiquattro anni. La pubblico in francese in questa sede con tutte le riserve necessarie e la traduco in italiano – Jacqueline non me ne vorrà certamente.

Défi

Qui, ayant son futur agile entre les arbres
galope à reculons vers les bois
où l'enfance n'est plus?
Qui marche et fait mal à son ombre,
sur l'épaule un plus fragile
et plus exigeant soi-même
Peur de tourner la tête
il n'y serait peut-être plus
La route que parcourait l'automobile
de loin semblait une montée très rude!
Elle s'aplanit les roues avalent
une fausse victoire
Mais regardez cette poupée de verre
fragile – elle n'y est peut-être plus

jugez moi sur elle
mais qui voit les âmes et les voyages.

Sfida

Chi, con un futuro agile fra gli alberi
galoppa a ritroso verso il bosco
dove l'infanzia non è più?
Chi cammina e fa male alla sua ombra,
sulla spalla un più fragile
esigente se stesso
Paura di volgere la testa
non ci sarà forse più
La strada che percorreva l'automobile

da lontano sembrava una salita molto erta
Si appiana le ruote inghiottono
una falsa vittoria
Ma guardate questa bambola di vetro
fragile – forse non c'è più

giudicate me su di lei
ma chi comprende anime e viaggi?

… tra passato e futuro, con determinazione, verso una nuova vita, ma senza rinunce e con una decisa affermazione di sé, «Ma guardate questa bambola di vetro / fragile – forse non c'è più / giudicate me su di lei / ma chi comprende anime e viaggi?». Ho proposto il titolo, che manca nel manoscritto[2], «Défi» da una mia prima impressione, ma potrebbe essere anche «Poupée de verre». Colpisce la distanza del linguaggio di questa prova giovanile, certamente 'biografica', con quello del primo volume di poesia, *Jeu* (Seuil, 1971) e, ben oltre, con quello che lei stessa riconosceva essersi evoluto nelle raccolte successive, nate mentre traduceva la *Divina Commedia*, tra 1980 e 1990, e più tardi *Le rime*, dal 1998 al 2014.

Non spetta a me andare oltre. Tuttavia, non posso non riconoscere in queste parole 'in erba', tutti i tratti di colei con la quale avrei condiviso quattro decadi di vita: autocritica, determinazione, coraggio, e bagliori di un'energia creativa che, Dante a parte, avrebbero segnato il cammino e il ruolo di Jacqueline Risset nella cultura europea fino ai nostri giorni. Quanto alla datazione di questo inedito, propenderei per il 1955, quando Jacqueline, avendo vinto il concorso per Sèvres, entrava in una nuova fase della sua vita[3].

I testi non sono pazienti. In punta di Freud (e di Lacan)

Passo a un altro inedito, uno stralcio dal corso accademico, «Psicanalisi e letteratura» che la prof. Risset tenne in francese, nel 1976/1977 (un documento non senza interesse per la storia dell'Ateneo di Roma Tre, ma sarebbe

[2] Che ha trascritto il fratello Jean-Claude inviandomi «Une esquisse de Jacqueline, retrouvée dans mes papiers…» con la scansione del manoscritto e con una dedica di circostanza «per Jacqueline, per Umberto Todini, e per Enrico Pieranunzi» che in quel momento, stava organizzando «Musica Risset» per il Convegno di Roma Tre (la parte rimanente della mail è pubblicata prima dello spartito di Enrico Pieranunzi, vedi *infra* «Galleria»). (A.R.T., Corrispondenza elettronica 2015, Jean-Claude Risset).

[3] Jacqueline talora mi raccontava della sua felicità al momento dell'ingresso a Sèvres.

auspicabile conoscere se di quel periodo esista la memoria dei corsi accademici). Di quel corso risultano, nell'archivio di casa, sei nastri di registrazione (e un fascicolo di appunti degli studenti conservati nei due grandi faldoni nei quali Jacqueline raccolse documenti e carte concernenti i suoi interessi nella psicoanalisi soprattutto in rapporto con Jacques Lacan).

Nel 2004, poi, dai primi due nastri, lei stessa trasse un compendio di 15 cartelle, col «Lezioni su Lacan, 1 e 2», fitte fitte, didattiche e illuminanti su un tema ancora oggi tra i più delicati, complessi se non pure controversi «sull'uso della psicoanalisi nello studio della letteratura». Ne propongo, nello spirito della storia remota di Roma Tre, un passo dall'introduzione, una sorta dichiarazione di metodo premessa all'analisi successiva dei diversi autori, linguisti, e scrittori francesi presi in esame.

L'interesse di questo passo può risiedere nella lucidità dell'impostazione che nasce da una familiarità esegetica coi testi, formidabile e illuminante, tra letteratura e storia della psicoanalisi (da Freud a Pontalis, a Lacan del quale aveva frequentato i seminari ed era rimasta sempre amica).

> … Alors pourquoi est-ce que les psychanalystes qui refusent de psychanalyser par correspondance, qui refusent de psychanalyser des grand-mères mortes, pourquoi est-ce qu'ils ne s'autorisent – pas tous heureusement, mais enfin il y en a beaucoup – à psychanalyser des écrivains sur la base de textes écrits? Si un écrivain va chez le psychanalyste c'est un autre problème mais si des psychanalystes s'en servent, et je ne me rappelle plus si vous avez vu il n'y a pas tellement longtemps en Italie, par exemple, Cesare Musatti qui est pourtant une autorité dans le domaine de la psychanalyse italienne, qui a psychanalysé froidement deux ou trois fois sur un journal, Joyce et Pasolini en expliquant que d'après ce qu'ils avaient écrit, on pouvait dire que c'étaient des gens qui n'étaient pas très mûrs psychologiquement, qui n'étaient pas très adultes, qu'ils n'avaient jamais dépassé le stade infantile varié. Ça, à mon avis, si vous voulez, c'est quelque chose de complètement condamnable qui n'a rien à voir avec le thème dont on parle qui est psychanalyse et littérature[4].
>
> … E allora perché gli psicanalisti che si rifiutano di psicanalizzare per corrispondenza, che rifiutano di psicanalizzare le nonne morte, perché si autorizzano, non tutti per fortuna, ma tuttavia in parecchi – a psicanalizzare gli scrittori sulla base dei loro testi scritti? Se uno scrittore va dallo psicanalista è un fatto, ma altro è se la psicoanalisi si serve dei testi di letteratura. E non so se avete visto non molto

[4] J. Risset, «Lezioni su Lacan», da «Psicanalisi e letteratura. Introduzione», corso dell'a.a. 1976, riepilogo dell'Autrice del 2004, p. 4, A.R.T. Inedito.

> tempo fa, in Italia, Cesare Musatti, autorità della psicoanalisi italiana, che, due o tre volte, ha analizzato su un quotidiano, Joyce e Pasolini spiegando che da quanto hanno scritto, li si può considerare psicologicamente non molto maturi, non ancora adulti, e che non hanno mai superato lo stadio dell'infanzia polimorfa. Il che, secondo me, qui non ha niente a vedere col nostro oggetto di studio «psicoanalisi e letteratura» …

L'ultimo istante (18 agosto 2014)

Non un inedito questo ultimo passo che Jacqueline scrisse per un quotidiano francese, una riflessione che fa parte di quella sua *filosofia dell'istante*, che fin dagli inizi, alimenta e feconda la sua attività di poeta, di scrittore, di critico.

> «O Temps suspend ton vol!», demande le poète. Mais le Temps ne répond pas, et les poètes en sont réduits à chanter, dans leurs vers, son inexorable «fuite». Il est vrai, le temps nous emporte, et nous sommes sans défense devant lui. Nous ne pouvons en sortir, remonter son cours comme on remonte celui d'un fleuve impétueux. Enfermés en lui, nous sommes ses prisonniers, pieds et poings liés. Et pourtant existe – mais nous l'oublions – un moyen de résister. C'est l'instant, qui lui aussi appartient au temps: il en est la plus petite partie, l'atome. Mais, en même temps, de façon paradoxale, il lui échappe. Il brise tout à coup la durée, il nous fait sentir, comme magiquement, hors du temps. Nous arrachant à la continuité et à la banalité de l'existence, l'instant est l'éclat imprévisible où la vie se réanime, se recentre et saute: au cœur de l'expérience quotidienne apparaît tout à coup une césure – un laps de silence et d'émerveillement. Il en est plusieurs variétés: les coups de foudre, les états mystiques, les éclats de rêves qui traversent le sommeil. Personne n'a aussi bien décrit la surprise de l'instant que Proust. Au jeune Marcel qui revient d'une promenade dans le Paris de l'hiver, sa mère offre une tasse de thé; il porte donc à ses lèvres une cuillerée de thé où il avait laissé s'amollir un morceau de madeleine. «Mais», écrira-t-il plus tard, «à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause… rendant les vicissitudes de la vie indifférentes, de la même façon qu'opère l'amour». Certes tous les instants ne sont pas de madeleines. Mais tous ceux qui entrent à l'improviste dans notre vie en l'ouvrant à l'ailleurs, peuvent devenir une source qui nous inspire et nous accompagne.

> «O tempo, ferma il tuo volo», chiede il poeta. Ma il tempo non risponde e i poeti sono costretti a cantarne la fuga, inesorabile. Il tempo ci trascina e noi siamo senza difese. Non possiamo uscirne, risalirne il corso come potremmo con un fiume in piena. Chiusi in lui, ne siamo prigionieri mani e piedi. Ma – troppo spesso lo dimentichiamo – c'è un mezzo per resistergli. L'istante che pure gli appartiene: ne è la parte più piccola, l'atomo. E che allo stesso tempo – può sembrare un paradosso – gli sfugge. Di colpo ne ferma la durata, ci fa sentire come per magia fuori del tempo. Strappandoci alla continuità, alla banalità dell'esistenza, l'istante è quel bagliore imprevedibile nel quale la vita si rianima, si ricentra e compie un salto: e nel fondo dell'esperienza quotidiana, all'improvviso appare un taglio, una cesura – un lasso di silenzio e di stupore. Ce ne sono molte specie: colpo di fulmine, rapimento mistico, l'irrompere dei sogni che attraversano il sonno. Ma nessuno, quanto Proust, ha descritto così bene la sorpresa dell'istante. Al giovane Marcel, che ritorna da una passeggiata nella Parigi invernale, la madre offre una tazza di tè; porta dunque alle labbra un cucchiaio di tè dove aveva lasciato inzuppare un pezzo di *madeleine*. «Ma», scriverà più tardi, «nell'istante stesso in cui il boccone intriso di briciole della *madeleine* mi toccò il palato, trasalii attento a ciò che di straordinario avveniva in me. Un piacere delizioso mi aveva invaso, isolato senza nozione di causa… rendendomi le vicissitudini della vita indifferenti, alla stessa maniera in cui agisce l'amore». Certo, non tutti gli istanti sono *madeleine*. Ma quelli che di colpo entrano nella nostra vita aprendola all'altrove possono divenire una fonte che ci ispira e ci accompagna.

Una *filosofia dell'istante*, che è tutt'altro che un *carpe diem*. E che sia un sistema, un metodo 'ametodico' per tenere il pensiero aperto sulla vita, lo si comprende senza ombra di dubbio dal suo ultimo libro *Les Instants les éclairs*, come pure dal fatto che questa sua 'filosofia' costituisce uno dei centri d'interesse di questo convegno di Roma Tre, organizzato per lei dal suo Ateneo.

Un haiku?

Ne ho trovate le tracce sparse, parole 'da laboratorio', in un cassetto, su una pagina inedita dedicata a Fellini 'scrittore':

> Nel sogno riflettevo e dicevo // «come vivere senza musica?» // il rifiuto, la fuga // se il metalmeccanico non sognasse // sarebbe semplicemente un pezzo di metallo // smemorarsi dimenticarsi // l'oracolo.

Di chi saranno? Di Jacqueline? Di Federico? Certamente sembrano di un sognatore in cerca di haiku. E propenderei per Jacqueline perché credo di riconoscerla. Ma è pur vero che in quelle antiche domeniche pomeriggio quando talora, ci trovavamo in casa con Fellini e Zanzotto, si parlava di tutto, si raccontavano sogni, si prendevano appunti, ed è anche vero che, tra queste parole slegate, la parola "metalmeccanico" farebbe pensare a Fellini, a *Prova d'orchestra*, ma di nuovo, anche a Risset: i Baratto e i Trentin, Bruno compreso, erano amici molto cari (e Jacqueline mi raccontava di una sua indimenticabile incursione a Bologna tra i delegati dei metalmeccanici della Calabria, che in un convegno nazionale dell'allora Pci gridavano «w gli studenti francesi»…).

Un amico limegno, Jorge Wiesse, che partecipa a questo convegno, propone:

> ¿Un mundo sin musica? ¿sin sueno? Metal Mecànico: solo metal.

Ma forse, queste parole anonime, su un foglio A4, piene di senso e di mistero, è giusto lasciarle cosi, sparse, naufraghe, come sono state annotate, perché ognuno ne faccia l'haiku che vuole.

> Nel sogno riflettevo e dicevo // «come si fa a vivere senza musica?» // il rifiuto, la fuga // se il metalmeccanico non sognasse // sarebbe semplicemente un pezzo di metallo // smemorarsi dimenticarsi // l'oracolo.

Ma ecco, a seguire, Jacqueline Risset definisce «l'atomo del tempo»[5].

[5] Questa sua espressione è già presente nell'introduzione a *Il tempo dell'istante. Poesie scelte 1985-2010*, Einaudi, Torino 2011.

Jacqueline Risset

L'atomo del tempo[1]

1. Considero l'istante nel suo statuto paradossale: insieme elemento minimo, e interruzione del tempo: sua unità-base e suo limite. È infatti l'indizio della discontinuità. Nell'esperienza, corrisponde a ciò che chiamo «scatto in cui la vita si riaccende». Nietzsche, Proust, Bataille, Jankélévitch sono a mio parere quelli che ne hanno parlato in modo più efficace e profondo, Nietzsche nelle *Considérations inactuelles*, a proposito della «faculté de sentir de manière non historique… de se reposer sur le seuil de l'instant», Proust a proposito delle cosiddette epifanie (l'istante per lui è «fuori del tempo»; ma anche «un po' di tempo allo stato puro»), Bataille sull'erotismo, sulla poesia, sulla morte, Jankélévitch quando evoca «il primo mistero filosofico» che è il tempo; «scintilla», «sorta di tangenza», «lampo». Io, per quello che mi concerne, parlerei di poetica dell'istante, piuttosto che di narrazione lirica, perché l'istante è frammentazione, non continuità.

2. L'istante si manifesta in tutti gli aspetti dell'esperienza – anche in un'esperienza di tipo politico – ma la parola 'impegno' è del tutto estranea: si tratta di un urto, dello scoccare di un fulmine… È una cesura imprevedibile, e lo si riconosce dallo stupore che provoca

[1] Due fogli dattiloscritti ritrovati sulla scrivania di Jacqueline Risset, presenti anche nella cartella 'varie' del suo computer e redatti, me li mostrò lei stessa – faccio ricorso alla memoria – nel corso del 2014, forse per un'occasione che poi mi disse mancata. Dunque un inedito che, per stringatezza, lucidità e pertinenza può considerarsi il suo «manifesto dell'istante». (Nota di U. T. per A.R.T).

come pure dall'irreversibilità che implica («l'istante non dura che un istante», dice Jankékévitch). Porta in sé, insieme, luce del rinnovamento e senso della mortalità. È prezioso a causa di entrambi. Leopardi, Flaubert, Mallarmé toccano insieme questi due poli. Lautréamont, Beckett, ma anche altri scrittori, raggiungono l'istante e lo elaborano, anche attraverso l'ironia. Ma musica e poesia, che colgono «il non-so-che e il quasi-niente» sono quelle meglio in grado di esprimerlo.

3. La traduzione implica sempre una metamorfosi. La fedeltà totale, la stessa idea di equivalenza sono illusorie. Tuttavia l'arrivo di un testo in una lingua diversa – cioè in un paesaggio linguistico e mentale diverso –, se accompagnato da un'attenzione estrema ai suoni e ai ritmi, può riuscire a catturare. Allora, quando si tratta di autotraduzione, o nei casi più riusciti della poesia di un altro, può accadere di riuscire a catturare qualcosa come non la stessa poesia, ma il suo inatteso prolungamento. Quando si osserva un testo poetico compiuto, che ci comunica l'ideale di una necessità assoluta, si forma l'idea che questi versi non si possono più toccare, alterare. Ma la traduzione invece costringe a farlo, e a toccare attraverso il testo qualcosa che può definirsi l'istante che precede la creazione, dove erano ancora in gioco altre possibilità. La passione che può suscitare il lavoro di traduzione, nel mio caso ad esempio per Dante, nasce anche da quei punti di coincidenza con l'istante che precede, come pure dalla volontà di dare ad essi espressione, affiancando il poema esistente, sulla sua scia…

4. L'istante, nel tempo della creazione è colpo di fulmine e insieme ingiunzione al lavoro di espressione; nel tempo della lettura è abbaglio e reminiscenza, conferma e avvio alla rinascita.

L'ISTANTE RITROVATO

Jean-Luc Nancy

Dame de très haute tenue
Jacqueline sans fin venue

Délie de très haute vertu
si fine déliée si finement le filet de ta voix il y a si longtemps montant
à Urbino de quelque salle de colloque
Tu parlais de délie peut-être ou bien d'un autre détail
par exemple les fourmis de Dante
et Montaigne qui le cite
qu'importe tu parlais
c'était le début du printemps tu parlais non loin des Pétrarque, Euclide et Aristote
peints par Joos van Wassenhove qui signe Giusto da Guanto tant qu'il est au service de sa Seigneurie
et dont *la Rhétorique* et *la Musique* sont aujourd'hui à Londres
après avoir été dans la bibliothèque de Sa Seigneurie

mais toi ce jour-là tu tiens leurs rôles et leurs places
sans allégorie car c'est bien toi-même, c'est toi Délie, Rhétorique et Musique mêlées.

Il y a si longtemps si peu de temps pourtant
juste le temps d'un souvenir bien prompt qui bondit de là-bas
juste un instant
de ce printemps de cette renaissance
de ce printemps qui ne promet rien moins que mouvement sans fin

et cet allant que tu trouvais chez Charles de Bouelles:

Que je sois dans le monde, que je sois dans le corps, que je sois en dehors, je ne mourrai point, je le sais, et agissant toujours, je ne connaîtrai pas de fin.

Je crois tienne cette fière allure issue de ce temps-là,
temps superbe d'audace, de fureurs héroïques, temps de conquête d'un univers dont il fallait se faire microcosme,
un monde de fleuves baignant sans fin les terres et se jetant aux mers pour mieux renouveler *le grand Désir qui tout se vivifie / où je ne puis désirant arriver*
car il s'agit moins d'arriver que de toujours longer les rives de ces fleuves *les amoureuses rives*
pour rejoindre la mer et pouvoir
par tout nager à pleines voiles
et reprendre comme un refrain
Sur fraile boiys d'outrecuydé plaisir
Nageay en mer de ma joye aspiré

Cette joie tienne, cette Italie adoptée et ces siècles foisonnants,
de Dante jusqu'à Scève puis à Descartes
(celui dont tu retiens que
La foudre dont il entendit l'effet
était *le signal de l'Esprit de Vérité*
qui descendait sur lui pour le posséder)

cette joie, ce pays, ce temps de possession, de ferveur, de métamorphose et de résurgence perpétuelles comme tu te plais à le dire,

c'est ton microcosme et c'est l'anagramme
de ton désir

Urbino déjà tu n'étais pas en visite mais chez toi
l'Italie pour toi
pas pourquoi l'Italie sans pourquoi pour toi comme pour tous
mais l'Italie
l'Italie pour personne et pour tous tu me fais toujours penser au cri du Prince d'Aquitaine:
«Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie»

(tu disais: «des lieux différents, essentiellement différents» – tu as appris l'italien parce que personne ne faisait ça dans ton École)

Le Pausilippe abrite le tombeau de Virgile. On descend par là aux mêmes enfers où il voit descendre Orphée. On y entend la plainte d'Aristée, innocent meurtrier d'Eurydice, et celle cent fois plus terrible du meurtrier de la seconde mort, tête arrachée dont la bouche glacée crie le nom de l'aimée à jamais perdue.

Ainsi tu nous convoques, toi, tu formes un maillon de plus dans la chaîne des disparus qui nous enchaîne. Emportée dans la nuit immense de la vie infinie où toi aussi tu tends des paumes sans force, tu es cependant non seulement la compagne du chanteur mais toi-même chanteuse et diseuse de vers,

faiseuse de couplets, de danses et d'idoles

et peut-être aussi bien sur la même montagne, ce Pausilippe altier de mille feux brillant, peut-être incarnes-tu pour le même veuf inconsolé cette divine enchanteresse qui réveille les volcans, cette Myrtho qui pourrait bien avoir été l'une des Furieuses déchirant le corps orphéon. Orphée, ton frère.

Myrte et myrrhe de même source: coulure, écoulement, sueur ou larme.

Comme tu dis: *tu vois les lauriers sont fleuris quand on les arrose*
tu vois sur la feuille blanche travaillée par les
signes noirs un poème

Poème langue qui commence
Au-delà de la langue bien au-delà
Et même de toutes les langues
Non linguistique ni lingual
Déliaison de langue
Et déliée de la langue

On retrouve Délie – tu écris:
c'est l'image de l'histoire principale, la nôtre: dé
liée

[tu coupes le mot en deux, «dé» en fin de ligne, jeté comme un dé, «liée» tombé en dessous; et une ligne plus bas, en milieu de ligne et entre parenthèses:

(née à Délos)]

Qui donc, quelle déliée a vu le jour à Délos? c'est Artémis jumelle d'Apollon.

C'est d'elle ici que tu refais, que tu traduis l'histoire.

C'est elle qui paraît chez Scève:

Diane on voit ses deux cornes jeter
Encore tendre et faiblement naissante
Et toy des yeux deux rayons forjetter

et toi oui toi si déliée tu forjettes les deux jumeaux,
tu écris *la grammaire envahie par la lune*
mais Apollon que Bloch invoque en invitant le narrateur à la lecture de Bergotte tout comme le fait du Boulbon en invitant la grand-mère à respirer le massif de lauriers qu'aime son petit-fils (encore les lauriers, comme aussi à Rome ceux du Bosco dont tu savais parler),
Apollon tu le retrouves sur le seuil de la *Comédie* de Dante

Et alors – alors, voilà l'histoire principale – alors *La Traduction commence*

La traduction ou la métamorphose, dis-tu, la saisie: «*Il s'agit de saisir cette essence précieuse qui échappe et de la traduire*»

Michel Deguy commente pour montrer que ta conjonction «et» forme un hendiadyin et non une hyperbate. Il précise: «La saisie est une traduction»

Celle-ci donc – la traduction – commence véritablement, elle inaugure, elle révèle l'essence précieuse. Et puisque cette gemme échappe, il faut comprendre que la traduction saisit aussi son échappée. Ne la saisit pas en l'arrêtant, en l'arraisonnant, mais la saisit en tant qu'échappée ou échappement.
Ce qui est saisi dans l'échappée, c'est ce qui métamorphose son unicité en universelle présence – non pas l'universel d'une abstraction mais une présence promise, exprimée, présentée à tout lieu de l'univers.

L'unicité, un lieu. *Ce que c'est qu'un lieu de la terre* – c'est ce que tu reçois de Jean Santeuil. Comment on s'empare d'un lieu pour l'arracher à sa séparation et le mettre enfin au monde.

Tu dis:

A présent à présent je vois que le cœur
se jette au-devant de sa plus grande angoisse
tout lui sert, chaque être, chaque paysage

est-ce la traduction – celle avant tout de la *selva oscura* où tu t'es retrouvée – ou bien est-ce l'amour?
oui c'est de l'amour que tu parles, *l'amour de loin* sans doute aussi l'amour de rien sinon du lointain qui s'échappe,
l'amour de l'échappée, l'amour de la saisie

(*douleur […] / te prend / te souffle à la saisie*)

Oui c'est le même amour et traduction, le même qui commence et qui finit, qui recommence
de loin en loin et d'instant en instant
c'est le même *comment saisir avec les mots?*
ou bien que les mots la saisissent
l'essence ou la présence

c'est la même impatience qui te relance, faire d'un lieu, d'un paysage, un sens non clos, non séparé, même pas faire mais laisser parler
par exemple *décider que l'Objet parle.*

Cette fois voyant sa décision se poser devant elle [je dis: devant toi] – *s'arrête, s'étonne*, et recommence: O, cher O!

(j'entends ta voix qui mouille le «cher» et qui met à l'O une petite pointe bourguignonne; j'entends Urbino, Myrtho, Orphée, «o miei dolci animali»)
Par exemple donc décider que l'amour parle en se taisant

comme lorsque Francesca et Paolo interrompent la lecture du livre qui leur fut Galeotto – objet plus parlant qu'aucun autre (et ce jour-là ils n'ont pas lu plus avant)

et Dante perd connaissance au récit de leur baiser
Dante s'évanouit que le livre puisse traduire et trahir autant que le sénéchal

Dante peut-être après cet infernal chant cinquième reste évanoui jusqu'au bout de sa comédie,
peut-être il écrit en toute inconscience et tu le traduis c'est-à-dire tu entends sa voix

et tu entends comment elle peut venir parler – te parler, nous parler – en français vulgaire et tu la saisis, cette voix, «*par cette tresse qu'il nous est* – dis-tu – *si difficile de saisir*»

tu tâches de garder «*l'épaisseur du son étranger*».

et tu chantes tu chantes

ah mots retournez-vous
regardez-nous vers la colline
l'oiseau dort ici dans le col du chat
sur la machine et je jure
que tout est vrai dans cet instant

juste un instant de vérité
ta voix dans la bibliothèque d'Urbino
ou bien à Rome pendant l'écoute de l'entretien entre Bataille et Madeleine Chapsal
un amusement chuchoté
ou bien à Paris au piano

Quelque chose de blanc
lumière venant vite sur la mer

s'en allant
comme elle était venue, rapide

Michel Deguy

Une «Dévotion» pour Jacqueline Risset

Une «dévotion» à la mémoire de Jacqueline Risset. «*Dévotion*» est entre guillemets par citation de Rimbaud. Je vais en effet «évoquer» (c'est le mot pour notre recueillement) la figure de cette œuvre-vie, Jacqueline Risset, d'abord par son attachement à Rimbaud, j'allais dire «avant Dante», et pour Dante, pour le courage poétique d'une vie d'amour et de connaissance de Dante. C'est une tentative d'inscription de son nom dans une sorte d'imitation et déformation (pour *aujourd'hui)* de la page antépénultième des *Illuminations* qui s'intitule *Dévotion.*

Notre génération (et je ne discute pas ici ce passe-partout discutable) hérite elle aussi, elle surtout, peut-être, in extremis, de Rimbaud… si la question, pour un écrivain et qui tend (ou prétend) à l'être-poète (Jacqueline donc et moi avec elle ici) est: «que faire de Rimbaud?»; que faire de cette œuvre-vie (un syntagme forgé par Alain Borer pour lui, Arthur Rimbaud), achevée il y a 124 ans et antérieure donc à notre mutation, à cette phase sans précédent qu'il précède, l'inspirant, encore, mais lui résistant peut-être plus encore qu'il ne l'anime…

Jacqueline commence: «Avec Rimbaud tout change»[1]. Elle cite alors l'emphase de René Char: «C'est le premier poète d'une civilisation non encore apparue»[2]…, pour ajouter donc, en 2007 et opportunément, car «c'est toute la différence», et différente du *naguère* même et de René Char: «Mais on n'est plus à présent sûr qu'elle apparaîtra un jour[3]».

C'est par la lecture que nous amenons à nous en «remontant» vers eux

[1] J. Risset, *Traduction et mémoire poétique. Dante, Scève, Rimbaud, Proust*, Hermann, Paris 2007, p. 77.
[2] *Ivi.*
[3] *Ivi.*

les poètes français, «tardifs» en quelque sorte au soir du romantisme européen, Baudelaire, Rimbaud, Nerval, Mallarmé – auxquels je joins le nom de Lautréamont en mémoire des années Tel Quel de Jacqueline Risset (1971, son premier recueil… chez Sollers), et de son amitié avec Marcelin Pleynet. Lecture *ana*-chronique donc, si on me permet de faire jouer *ana* dans les deux sens, du monter et du descendre (*ana*base et *kata*base), puisque nous ne remontons que pour redescendre: la grande Tâche (au sens benjaminien) de l'anachronisme herméneutique est celle où l'on voit aujourd'hui par exemple tituber, hésiter, perdre l'équilibre maintes *re/présentations*… théâtrales: la représentation doit-elle annuler (brouiller, oublier…) les siècles qui séparent du nôtre celui de l'auteur en nous faisant ses contemporains (pour moi cet été *Les Troyennes* à Epidaure)…; ou faire comme si (autre exemple récent) *Shakespeare,* «in love», avait écrit *pour Hollywood* (spectacle peu supportable)? Quel temps est perdu, quel temps est retrouvé?

Enjamber rétro-*activement* la distance qui nous sépare pour questionner ce que Rimbaud (s')*entendait dire* à ses contemporains, a du sens, mais le sens *dans* lequel il importe de l'emporter est celui dans lequel *nous* pourrons, ou pourrions, maintenant changer cette herméneutique en une *heuristique* pour notre temps: un temps «vécu»… pour un temps-à-vivre: si le présent est ce qui *reste-à-vivre*… Or le changement des choses (locution-cliché à réausculter gravement dans la mesure où il s'agit précisément des *choses*…) est tel – de 1860 à 2015 – que recevoir comme ils furent reçus (non reçus) les modes rimbaldiens nous incombe d'abord: *optatifs* d'une espérance; *indicatifs* d'un dégoût; *impératifs* d'une révolte ou d'une révolution (si intriqués dans leur textualité contrariée que par exemple le prosème (ou proème) «Barbare» des *Illuminations* plonge trois fois en vingt lignes la *douceur* (Douceurs Ô Douceurs Ô Douceurs) dans une fièvre de brasiers, de viande saignante, d'écumes…).

La répétition littérale de quelques grands *leit-motifs* choisis par une vulgate rimbaldienne scolaire ne nous aide ni à interpréter assurément ni à inventer (heuristiquement) sans risque de fourvoiement.

Et n'est-ce pas le sens de l'adieu à Rimbaud de Char lui-même: «Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud ! […] Tu as eu raison d'abandonner le boulevard des paresseux, les estaminets des pisses-lyres, pour l'enfer des bêtes, pour le commerce des rusés et le bonjour des simples»[4].

[4] R. Char, *Fontaine narrative,* in *Fureur et Mystère*, 1947. Réédition en 2016 dans la collection Poésie/Gallimard, p. 204.

Du mirage

En ce qui concerne la réputation de la poésie (on disait «gloire»; on peut dire «réception»; ou doxa commune, etc.), peut-être est-elle la résultante de deux événements majeurs survenus dans le champ poétique («l'histoire» de la poésie, si vous voulez: a) la catastrophe «surréaliste»… PUISQUE le prédicat «surréaliste» est venu partout en synonymie avec le non-sens, ou l'insensé…; b) l'éclatement pléthorique du «poème» en idiosyncrasies «expressives» (authentiques, spontanées, etc.) pour une «demande» éclectique culturelle.

La poésie repasserait – ainsi réduite (et malgré son âge récent de témoignage célanien) – du côté de l'illusion, de la puissance d'illusion et de l'avenir de l'illusion par des compensations? Mais l'illusion n'est ni mensonge ni vérité…

Qu'est-ce qu'un *mirage?* Faux reflets, dit le lexique. Il y a *reflet(s)* (Marx) *et* «faux reflets». Le *miroir* est et le *modèle* («miroir de toutes les vertus», etc.) et le faux-semblant, ce qui fait «miroiter» une pseudo-réalité qui va se dissiper» – un mirage.

Si la poésie fait miroiter (des «images déformantes»), de fausses promesses de «vraie vie» (ni mensonge ni vérité, peut-être «erreur»?), alors il est important qu'elle se vérifie elle-même (se critique, se souvienne de ce que sa «tradition» transporte) mesure ses forces sévèrement. Je prends pour exemple le «mirage» surréaliste: la tentation bretonienne de croire pouvoir occuper le point de «coïncidence des contraires, extrêmes»… Certes, si c'était pour former des «paradoxes sublimes», les oxymores de l'aporie («coincidentia oppositorum»)… ce serait de bonne clairvoyance! Mais si c'est dans la croyance que pour ce point de vue, sous ce point de vue, la contrariété se supprime… alors ce point de mire risque d'être un point de leurre.

Est-ce qu'Arthur Rimbaud nous fait «miroiter un horizon»? Dont il se serait lui-même délivré en rejoignant l'Afrique, «dure à étreindre»… et ainsi reconnaissant «la vraie modernité» (de commerce et science)?

La question – posée en style philosophique ici – serait: «Que faut-il que soit» un poème moderne pour qu'il coopère à la sortie de l'illusion? Quelle lucidité «poétique» (clairvoyance de Baudelaire, «netteté de ses idées»[5]) aide à dissiper le mirage? Commençons par nous demander quel est le mirage aujourd'hui?; Y a-t-il pour une «herméneutique-heuristique» contemporaine une réserve in-épuisable dans l'œuvre de Rimbaud pour nous y exercer encore? (Ce qui fixe, entre parenthèses, à notre rimbaldisme

[5] Lettre à sa mère de 1855.

un autre but que d'entretenir sa patrimonialisation culturelle…).

La chose du poème (l'opération poétique) est de former de *bonnes comparaisons,* de viser les bons comparants qui disent les changements de *paradigme(s)* de l'époque. À l'heure où le péril (*contre* lequel «l'écologie» appelle à un *soulèvement* humain universel) menace *la terre*, comme «séjour» (*oïkos*: habitabilité), et quand le *mirage*, illusion miroitante propre au «*désert* croissant» nietzschéen comme une *oasis* à l'horizon, est celui de la croissance par consommation, ou mondialisation, la poésie (la littérature, l'art…) aiderait à *distinguer*, à discerner la belle immensité *terrestre*, la beauté de la terre hors «calcul». Qu'est-ce que *l'immensité*? est la question. À quelle immensité se vouer?

Or quel est le moyen, ou élément (ou *cause* aristotélicienne) du poème? Il est *en langue*. Il y va donc du rapport de la beauté *en* langue avec la beauté ou immensité terrestre. De quoi le poème est-il encore la *preuve*? Il demande à être *cru-sur-parole* d'une vérité *probable*… comme dans la scène d'amour. Prouve-moi que tu m'aimes, dit le trahi…, le mal-aimé. Il n'y a pas d'autres preuves de l'aimable que par l'art.

Le poème est la preuve. Il est l'ordalie.

Nous sommes accoutumés à mesurer la déception du présent par rapport à une Promesse, offerte, en quelque façon annoncée par l'oracle poétique – réception «spirituelle» non sans affinité avec la religion – et qui vient hanter jusqu'à Baudelaire parlant de «but de mystique nature» ou de «presque surnaturel». Pouvons-nous renverser cette relation pérennement décevante, frustrée-frustrante, telle que les deux côtés «y perdent»?

La vraie-vie absente (Arthur Rimbaud) n'est pas celle qui peut devenir présente par la réalisation de désirs réalisables. Le faire-croire de la poésie nous fourvoie si nous interprétons mal son désir… et d'autant plus à faux que la-vraie-vie-est-présente en images aujourd'hui. Est arrivé ce qu'on ne «devrait» pas croire qu'elle voulait dire…

La manière dont nous souhaitons réaliser un désir, en le réduisant à l'attente de sa consommation jouissive ne nous prépare pas à entendre la «déception» dont il s'agit avec la poésie.

Char prenait le relais au milieu du 20^{e} siècle: «le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir»… Mais le poème d'amour est un poème, i.e. une parole, qui répond principalement à un désir de parole. Sa perfection est dans sa beauté («mon amour taciturne est toujours menacé»), qui fait demeurer désir le désir.

Répéter que «la vraie vie est absente» dans un temps (celui-ci) dont la *vérité* (au sens hégélien) proclame, assène, enjoint partout, que «la vraie vie est (enfin) présente!», et qu'il s'agit de «*vivre* en *direct* les images qui arrivent»

de nos désirs réalisés (la publicité en général) nous fait manquer ce qu'un autre usage de Rimbaud pourrait nous aider à *proposer*… pour aujourd'hui.

Les *images* d'aujourd'hui et d'hier ne sont pas les mêmes.

Je n'oublie pas – et peut-être même ne fais-je ici que de me souvenir de lui – notre voyage amical à Aden en 2000 en compagnie de Jacqueline Risset à la Maison Rimbaud, bien avant la destruction du Yémen et ce déchaînement de la violence insensée qui voudrait abolir toute modernité (moins la technique!). Comment faire entendre ce à quoi on ne donna pas alors, dans cette circonstance de festivité internationale, le loisir de s'inquiéter, à savoir à l'*avenir d'une illusion,* exaltée par le tourisme culturel?

Figure par excellence du poète moderne (et sans doute serait-il plus rigoureux *aujourd'hui*, dans l'accélération, non plus seulement de l'Histoire, mais de la mutation, de dire IMAGE du Poète), Arthur Rimbaud fait exister, puis fait croire, à la poésie. Devenu idole, puis icône dans l'économie générale *culturelle* de la société de consommation – et je ne parle pas de l'opération de la «Distinction» que Bourdieu a conceptualisée, parce que Bourdieu, précisément, a manqué ce qui donne sa dimension totalisante au phénomène social total du «culturel» –… icône, Rimbaud, dis-je, avec l'autre, celle du Che dont l'effigie accueillait le Pape à la Havane récemment. Ce sont probablement les deux Tee-shirts les plus achalandés, encore et toujours, parmi «la jeunesse».

C'est pourquoi se pose la question de notre usage de cette œuvre «culte» (le culte devenu le culturel) dans *l'urgence accrue* du «*A quoi bon les poètes* en temps d'obscurité», ou de nécessité, ou de détresse?

La question est *opportune* si l'urgence ultime se fait sentir elle-même en temps de «nécessité» (noirceur, «Noir») *croissante…,* à condition que cet obscurcissement n'ait pas précisément pour effet de minimiser, voire de disqualifier complètement, le besoin (le *Wozu*) d'une *poétique* pour ce temps. Autrement dit seule la radicalité «écologique» d'une pensée de la *terre* menacée (la terre, non la planète ni «le globe»), menacée par exemple d'un «Adieu au langage», peut ramener un désir de poème dans ce dépérissement de notre état, dirais-je en détournant les mots de Marx, condition d'une attention renouvelée à Rimbaud.

Les lecteurs successifs de Rimbaud, tous ceux qui conjuguent vaille que vaille, dans leur vie compromise, la littérature et le vivre, ont appris à «comprendre» tout l'œuvre avec toute la vie; toutes les *lettres* qui ont rejoint Rimbaud à la lettre.

Rimbaud l'Africain n'était pas moins moderne qu'Arthur le lycéen génial, marcheur considérable en Ethiopie comme en Ile-de-France, passé de Virgile aux grammaires amhariques et de Banville-Hugo aux annuaires

géographiques. L'être résolument moderne a englobé science et commerce avec littérature. Un même tome Pléiade assemble les lettres du Voyant et celles du fils, du frère, du mourant.

La deuxième vie d'Arthur, la face longtemps cachée de son astre, celle sur laquelle sèche le sang du chef de chantier à Chypre, du caravanier éthiopien, celle où la bataille d'hommes mûrs a succédé à l'adolescente, quand le raisonné dérèglement des sens composait avec les cadences régulières de Banville–Hugo, est celle dont nous avons hérité en entier.

De sorte que la fidélité, pour les lointains sur-vivants que nous sommes, qui venons après l'échec des révolutions poétiques et politiques dont on faisait de Rimbaud le poète sinon le prophète, c'est de donner un sens à sa pensée autre que celle d'une véhémente et vaine voyance, que quatre générations ont peu à peu accommodée à leur endurance du moderne puis du postmoderne… mais sans du tout renoncer à la vérité de l'*impossible* qui suscitait son poème; ni à porter seulement au crédit du «génie» une créativité formelle, vouée à rester sans prise sur l'existence.

Ne pas faire la part entre une contextualisation historique d'échec confiée pour «solde de tout compte » à une patrimonialisation culturelle… *et* d'autre part à un plaisir du texte pour une poétique seulement esthétique et historienne.

En d'autres termes la difficulté pour une poétique actuelle – celle qui affronte l'échéance de l'inversion de la vérité rimbaldienne en «vraie vie présente» *en direct* en *images* à tous les écrans de notre «monde du spectacle» – je la condense ainsi:

Nous attend, si nous savons pouvoir, la *future vigueur* d'une saison en enfer qui dure quatre saisons et la possibilité que l'*illumination*, loin d'être la phantasmatique d'un «illuminé», soit l'endurance de la révélation continuée – non pas réservée à des « poètes » mais audible à toute audience attentive au mode poétique de la parole humaine. En associant le dire baudelairien à cet effort, cela donne: comment habiter ce que Baudelaire appela «l'*inhabitabilité* du monde», et «réinventer l'amour»: entendons: un attachement à la terre, une reterrestration dans et malgré notre déterrestration et extraterrestration. En ce sens-là, nous ne perdons pas courage – et donc *Dichtermut* même si le souci romantique hölderlinien «d'habiter poétiquement la terre» doit se réinventer complètement (sans «recettes» hölderliniennes).

J'en viens donc à une sorte d'imitation de Rimbaud! Vous allez entendre une «dévotion» autre que dévote. Non pas comme on met des moustaches à la Joconde (possibilité, certes, amusante et pédagogique) (dans le meilleur des cas ce serait plutôt comme faire un Picasso avec

Vélasquez) mais en relais de «poétique poursuivie par tous les moyens» (qui trouve dans *cet* exercice un *schème* pour sa liberté).

Délires, Alchimie du Verbe, ou *Dévotion* font partie de ces pages fameuses tant révérées qu'elles entretiennent cette médisance de la malédiction du poète, exfiltré de l'Histoire par son culte. *Toucher* aux reliques – et je me sers de «toucher» en référence à sa définition voltairienne: «Sacrés ils sont car personne n'y touche», et en écho à son usage mallarméen: «On a touché au vers» – profane le poème en le confiant à notre tact, et donc entretient notre fidélité à la poésie – opération poéticienne d'une *poétique* contemporaine en attendant le poème.

Faire ses dévotions, disait-on jadis et l'usage du terme par un écrivain en use comme d'une relique sécularisée, qui à son tour passe (*translatio studiorum?)* du poétique sacralisé à une poétique profanatoire du XXIe siècle. J'en propose à l'instant l'improvisation et la dédie à la mémoire, ici à la configuration que nous élaborons, de la *figure* de Jacqueline Risset.

L'emploi de «dévotion» emprunté à la vie-dévote (en histoire française, au XVIIe siècle de François de Salles, et de Molière) doit aussi compter – puisqu'il s'agit de Rimbaud, foncier latiniste – avec la signification explicitée par Dumézil, de la *Devotio* romaine (à laquelle M. Adam ne fait pas allusion dans son édition Pléiade de 1972); à savoir: d'un *rituel* romain d'*imprécation*, grâce auquel un chef de guerre au combat, quand *tout* semble *perdu*, implore *tous* les dieux du Panthéon dans un ordre rigoureux, avant de *se jeter lui-même* en armes «au cœur de la mêlée» pour renverser le *péril* en victoire – ou *y périr.*

Sur l'axe votif-vocatif-optatif, celui qui passe du rituel à l'offrande et à la dédicace en écho, reprise/rapiécée des datifs de la dévotion:

> À ma sœur Louise Vanaen de Voringhem: – Sa cornette bleue tournée à la mer du Nord. – Pour les naufragés.
> À ma sœur Léonie Aubois d'Ashby. Baou – l'herbe d'été bourdonnante et puante. – Pour la fièvre des mères et des enfants.
> À Lulu, – démon – qui a conservé un goût pour les oratoires du temps des Amies et de son éducation incomplète. Pour les hommes! À madame ***.
> À l'adolescent que je fus. À ce saint vieillard, ermitage ou mission.
> À l'esprit des pauvres. Et à un très haut clergé.
> Aussi bien à tout culte en telle place de culte mémoriale et parmi tels événements qu'il faille se rendre, suivant les aspirations du moment ou bien notre propre vice sérieux.
> Ce soir, à Circeto des hautes glaces, grasse comme le poisson, et enluminée comme les dix mois de la nuit rouge – (son cœur ambre et spunk), – pour ma seule prière muette comme ces régions de nuit et précédant des bravoures plus violentes que ce chaos polaire.

À tout prix et avec tous les airs, même dans des voyages métaphysiques. – Mais plus *alors*.[6]

Je change les destinataires de *Dévotion* pour des nôtres, à la fois infidèlement et fidèlement: comme pour un poème à faire maintenant qui désire faire entendre ses destinataires en les mêlant (mot de *Délires)* aux rimbaldiens (devenus inconnaissables en partie, ou *mé*connaissables)…

À ma sœur épicène, à sa noèse bleue retournée vers la terre.
À Nicolas le géonaute, à Dany le rouge vert.
À ma sœur Jacqueline, Dame de Près dans l'éloignement de sa concession perpétuelle.
Aux sœurs psychanalystes.
À des clercs sans rites, aux reliques trop éparses.
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, prière hégélienne
Mais au poème quotidien avec ses noms changeant.

Remarque

Je remarque une parenté de cette farcissure avec l'audience lacanienne prêtée à la langue, cet exercice de palimpseste inversé qui surimpressionne par en-dessous («sousimpressions») une phrase, une locution, une lexicalisation, avec des à-peu-près ou calembours (que l'inconscient y aurait dissimulés, voire «choisis» comme camouflage) pour y faire venir/entendre maintenant un témoignage enfoui qui remonte? Et à l'inverse de l'*anagramme* saussurien qui reconstitue le «nom» fracassé enfoui dans les vers, secret d'un «signifiant maître» (une divinité). Je poursuis cette référente et déférente irrévérence rimbaldienne, cette espèce de glose, ou relance d'un coup de dé rimbaldien lui-même coup de liberté de parole abolissant un instant le hasard non-sensé…

[6] A. Rimbaud, *Dévotion, Illuminations*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris 1972, p. 153.

Alchimie du verbe est un titre-programme (indicatif/impératif) illustre, intimidant («osons!») et déjà lui-même une palinodie (ou une ironie) ou déposition de la médiévale alchimie – qui intitule le 21e des *Délires* de la *Saison en enfer.*

C'est un prosimètre, conforme à la définition d'«alternance de prose et de poème»: quatre poèmes avec six proses, distincts.

Prose «poétique» sans doute, les six pièces de l'empiècement sont bien «prosaïques» en ce qu'elles s'écrivent sans alinéation ou «justification» versifiée.

L'*alchimie* rimbaldienne est un petit tout isolable, citable en extrait, d'un début à une fin, homothétique de la totalité «Saison en enfer». Dans la longue histoire du prosimètre, de la *Vita Nova* au dédoublement baudelairien des deux versions, il ne clôt pas les possibilités du prosimètre. Notre modernité récente a inventé et invente (il semble) des compénétrations plus intimes de séquences apparentées au «vers» et de séquences apparentées à la prose: la licence intégrale de l'*alinéation* est notre problème.

Que raconte l'*Alchimie*?

«Une mosquée à la place d'une usine»; «les chenilles qui *représentent* l'innocence des limbes»; ou, plus fameux encore, un entraînement aux *Voyelles:* A (pour) noir; E (pour) blanc; I rouge, etc.»[7].

La question est celle du POUR, «en général»: qu'est-ce qui rend possible que X puisse valoir pour Y, est-ce qu'une «équivalence» ne fait qu'«exprimer» la loi sans loi d'une idiosyncrasie arbitraire?

S'il en allait ainsi, il n'y aurait pas de lecture commune.

Un mot *pour* un autre; une chose *pour* une autre…

Un mot pour une chose; une chose pour un mot…

Méprise générale, eût dit Verlaine, qui rend possible la prise en poème.

«Sorcellerie évocatoire», disait Baudelaire.

Et peut-être devrions-nous traduire (ou «rendre») *méta* par *pour* (donner «pour» *pour* «méta»…) si *mét*onymie désigne le un-mot-pour-un-autre et *méta*-phore une chose pour une autre.

Morier (et n'importe lequel des lexiques de «rhétorique») se contorsionne pour *distinguer én*allage et *hyp*allage, mais c'est *allagê* (allagô) qui compte, qui l'emporte, à savoir le changement, le change, l'échange. Tout est toujours «allagê». Il n'y a pas de *premier état* (état de choses, état de mots) qui serait «propre» parce qu'antérieur au change. Tout ce qui est *est ce* qu'il *est comme* il *l'est* pour avoir été changé en, changé en lui-même *avec* les autres (*antidosis* primordiale que rémunère l'opération «poétique»).

Alchimie du verbe rapporte des *hallucinations*, y compris les perceptions

[7] A. RIMBAUD, *Alchimie du verbe*, *Une Saison en enfer*, in *Œuvres complètes*, cit., p. 108.

que Taine appelait des «hallucinations vraies». L'hallucination serait une perception encore plus vraie!

Elle n'invite pas à s'y donner. Congé aux «sophismes magiques», à ce que *nous* (définitivement mal élevés par la télé, la publicité et autres) nommons des «effets spéciaux».

«Je réservais la traduction» dit la première prose de *Délires.* Et notre interprétation (paraphrase) de cette *réserve* est à jamais conjecturale. Disons aujourd'hui, au nom de la *poétique* (ou «art poétique», tout simplement si vous préférez conserver le vieux titre), qu'il ne *nous* convient plus de la réserver. La crédulité en la confusion des choses et des mots n'est plus le moyen ni la fin de *paradis artificiels* qu'il faudrait quitter pour la réalité africaine! La sorcellerie évocatoire des mots, baudelairienne, est dans son allusion littérale (même distancée) aux *sorcières*, plus savante que crédule en abracadabras, et plus propice à la vérité dont il s'agit (à savoir de la poésie) que les hallucinations de l'adolescence arthurienne repentie ! Mais quelle vérité «à la fin»?? Celle de Rimbaud lui-même, à savoir celle qu'«il me sera loisible de posséder dans une âme et un corps» (sur quoi s'achève la *Saison).*

Je voyais de l'or – et ne pus boire.»
«Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté.»
En plomb l'or vil peut-il se rechanger ?
Nous héritons de la question «comment saluerons *nous* la beauté aujourd'hui?

Interlude

(un prosimètre de poéticien)
- Elle est perdue…
- Quoi?
- La terre.
C'était la mer mêlée avec le soleil
Comment la retrouver?
- Quoi?
- La terre.
C'est l'immensité
Où le fini se jette à l'embouchure de l'infini
Où le fini compose avec l'infini

Rien ne «défie l'imagination»… (si on reçoit ce cliché comme celui d'une imposture). À l'inverse: c'est la terre imaginée en son inimaginable beauté qui défie le rien. Très ailleurs très près très prévisible et néanmoins

«offerte»: dimension que la visibilité d'un tout laisse à désirer. La partie déborde du tout / de tout – *qui lui sert de bordure*.

Une certaine joie

Dans son beau livre proustien Jacqueline Risset substitue «une certaine joie» à cette «félicité» du Narrateur si invasive à la fin du *Temps Retrouvé* (on s'en souvient) que «la mort même lui était égale». La joie vient des troubadours, et le «une certaine» de la locution française qui en rabat sur la certitude… C'est que la rigoureuse patience/douceur de sa lecture éprise accompagne la lente transformation de Jean Santeuil en le Narrateur… et que la lectrice ainsi (Jacqueline Risset) s'approche de la félicité «retrouvée»/ retrouvable sans coïncider avec le paroxysme de la jouissance effective[8].

Dans son inlassable lecture qui danse avec le fameux couple métaphore-métonymie tournant et retournant dans leur volte, Jacqueline Risset nous fait entrer dans l'atelier de son «art poétique», laboratoire central, disait Max Jacob, de sa vie fertile en poèmes.

De cette dyade structurale – et même structuraliste, que *le degré 0* de Roland Barthes avait installé au cœur de la «théorie littéraire», elle scrute «le travail» chez Proust, dans un geste fidèle à celui de Barthes, qui tendait à retirer à la métaphore son *beau rôle* historique… tout en compliquant la coopération de ces «tropes» dans l'écriture; et c'est de cette complexité que je fais ma remarque, parce qu'il y va de l'opération poétique – de cette *mécanê* et *technê* du faire (quand *faire*, c'est *dire…)* où s'investit l'écrivain. On a renversé l'inégalité dans le couple et je voudrais inquiéter maintenant ce nouveau statut où la métonymie prend le dessus…

Mais je crois d'abord «en général» que si la métaphore s'est laissé dépouiller (à la fin) de son rôle principal, c'est parce qu'elle a toujours été trop faiblement entendue, et qu'elle se relèvera difficilement de cette réputation de supplétive entretenue par son signalement usuel dans les manuels scolaires de la rhétorique… et je n'oublie surtout pas les décennies de structuralisme.

[8] Lire Proust… c'est *ne pas* participer (mais reconnaître sa possibilité) à la «vision éblouissante».

Le programme de démétaphorisation

«Une figure impure»

> Qu'on trouve dans la *Recherche* une théorie de la métaphore et aucune théorie même ébauchée de la métonymie peut apparaître comme le reflet d'un choix culturel fondamental, celui de la poétique symboliste, tournée vers l'axe des ressemblances plutôt que vers celui des contiguïtés. *La métaphore serait ainsi seule fondamentale chez Proust, autant qu'il l'affirme lui-même.* Mais cette théorie insistante de la suprématie métaphorique s'appuie sur une pratique assez impure, où la métaphore se fonde habituellement sur la métonymie, et où certaines métaphores (explicitement désignées comme telles) sont en réalité très métonymiques. La théorie de la métaphore même, si souvent exposée par Proust dans et hors de la *Recherche*, lorsqu'elle est prêtée à d'autres personnages que le narrateur (Swann, Elstir, etc…), est de fait contestée, battue en brèche par le narrateur, isolée comme naïve et univoque.
>
> Par ailleurs, si on interprète l'absence totale du terme de métonymie dans le texte proustien comme l'effet d'une simple absence terminologique, à une époque où le «pôle métonymique» n'avait pas encore été tiré du ghetto des tropes rhétoriques (alors que la poétique romantique et symboliste avait déjà élevé la métaphore à une dignité «supra linguistique»), on risque d'établir hâtivement une complémentarité «normale» dans l'usage des deux axes (Proust ferait de la métonymie sans le savoir, comme Monsieur Jourdain de la prose). Or ce qui se révèle à un examen plus précis est justement une inégalité irréductible: dans la *Recherche*, la mise en valeur massive de la métaphore couvre l'action de la métonymie. Comme si l'action de la métonymie ne pouvait s'exercer que de façon dérobée, indirecte. Sous la surface lisse, valorisée de la métaphore, Proust poursuit peut-être une exploration patiente, contradictoire, ramifiée de la métonymie et de ses implications cachées, subversives[9].

Dans la séquence post-proustienne du siècle – où la *Recherche* à la fin l'aura emporté sur tout – si la première moitié fut celle du surréalisme, la seconde aura été de «l'écriture» ou du «degré 0 de l'écriture». Les poètes défroquent avec acharnement, adversaires de la «représentation» (par confusion du psychologique et du transcendantal) qu'ils tiennent pour «métaphorique» et jettent le froc du métaphorique aux gémonies de l'académisme; cependant que la métonymie, elle-même prise (ou prisée)

[9] J. Risset, *Une certaine joie. Essai sur Proust,* Hermann, Paris 2009, p. 12. Nous soulignons.

pour son adhérence au supposé réel comme relevé d'une «contiguïté» factuelle, retient les faveurs de la scène critique – ce que mon épisode avec Genette[10], confirme fugitivement.

Nous lisons sous la plume de Risset: «L'esprit est ressemblance»[11]. Que veut dire (comment paraphraser?) «L'esprit est ressemblance»?

Appelons goût, ou sensibilité, l'orientation de l'âme (appelons 'âme' l'union du corps et de l'esprit, l'intelligence du corps) sur le 'préférable'. Le philosophe J.-M. Pontevia disait, sur le ton du mythe: «Tout a peut-être commencé par la beauté». Maintenant – puisque nous ne sommes pas dans une quête anthropologique sur «l'origine du langage», ni neuronale-cognitive sur le «pré-logique», mais en littérature –, disons que l'opération de cette orientation consiste en la poétique de la comparaison. L'être-comme. Le poème de Sappho le prouve au commencement de notre littérature: tout en *comparatifs*, il dit la beauté, l'*in*comparable de l'aimée, discernant le même et l'autre, *tauto*logiquement et *homo*-logiquement. «Tautologiquement», c'est l'insistance sur la *mêmeté* d'une chose, bien elle-même ou plus-elle-même à même le *lever* du jour (Baudelaire, Constantin Guys); tandis que l'homologie est le retour à soi d'une chose par son être-*avec* ce qui est-comme, ou sa «différence».

La *métonymie* opère plus secrètement, sans éclats sans prouesse (sans se faire remarquer?), mais peut-elle «opérer» sans la «métaphore», ou, plus dramatiquement, sans le *symbolisme* dont je re-cite une formulation princeps au 19e siècle, chez Baudelaire: «Dans certains états d'âme *presque* surnaturels, la *profondeur* de la vie se révèle *tout entière* dans le spectacle si *ordinaire* qu'il soit qu'on a sous les yeux: il en devient le *symbole*».J'esquisse un déplacement de la problématique, qui *répartit* les rôles entre métaphore et métonymie… pour sortir de leur rivalité. «Métaphore et métonymie se soutiennent et s'interpénètrent» (Genette).

Contiguïté – contingence: de proche en proche… tout est contigu. D'un *seul* tenant se présente le perceptible phénoménal. Les *mots* quant à eux voisinent aux dictionnaires; rapprochés, juxtaposés, se touchant d'aussi près que le lexicologue décide, selon la règle taxinomique adoptée (par exemple l'*alphabétique)*: aussi «éloignés» aussi proches qu'on veut, pour ne rien dire ici du jeu lacanien de la signifiance, jeu de l'à-peu-près, ou calembours; ça se touche tout le temps: par en-dessous en *méto*nomase (?) phonétique et en significations, ou sorite de signi*fiés*…

[10] *Ibid.*, p. 16.
[11] *Ibid.,* p. 17.

Les choses ne se touchent pas moins: rien n'est plus banal que la rencontre sur une table de dissection d'un parapluie et d'une machine à coudre: n'importe quel débarras d'hôpital fait encore mieux dans l'hétéroclite. Lautréamont n'a pas inventé le fil à couper le beurre sur cette table. Mais ce touche-à-tout comment me touche-t-il?

Quant à la métaphore que les surréalistes (eux-mêmes citant Saint-Pol-Roux ou Max Ernst) préféraient appeler «rapprochement», elle n'offre de surprise («objectivement hasardeux») que – puisque tout tient à tout – si le rapprochement joue à saute-moutons par-dessus des proximités confinantes, des intermédiaires devenant *missing links*: le saut rapproche en court-circuit ces deux extrêmes que mentionne Breton, aux extrémités de quoi?

Est-ce que les mots se touchent parce que les choses se touchent, ou à l'inverse, «*réversiblement*», si les choses se touchent parce qu'on fait se toucher leurs mots?

Par allusion à l'actualité littéraire et au livre ébruité de Laurent Binet [12], je risque: oui, il y a bien une septième fonction du langage, et que Roland Barthes ne cessait de poursuivre (et plus intensément à la fin de son enseignement, admiratif du poème japonais): «du côté de» (formule si proustienne)…, du côté de ce qui l'attachait à la vie et à son existence *bipolaire,* c'est la *fonction poétique*, nullement réductible à cette petite quatrième place que lui assigne Jakobson en âge structuraliste, entre la *conative* et la *phatique,* à cause de la paronomase allitérative (et du ça-rime en général, en s'appuyant sur la preuve minimale du «I like Ike»).

La fonction poétique, la septième donc, mais peut-être plutôt l'enveloppante, l'entraîneuse, la pointe précieuse [13] qui fait le prix, la génitrice de la «littérature»… et cette fonction ne peut être rabattue, remise du tout à sa place, *dans* le circuit de l'information-communication entre destinateur et destinataire téléphonique (où l'assigne le schème jakobsonien).

La contiguïté appartient, comme son nom l'indique, à la contingence. Dans «le spectacle si ordinaire qu'il soit [etc.]», ça se touche: contingence, ou hasard. Le coup de dés d'un poème n'abolit le hasard (prenant des décisions de *lecture)* qu'une fois, cette fois,… pour toutes! Et ainsi donne figure à une *chose*, entendue comme une grande chose, ou chose de choses (différente d'un *objet* bien circonscrit dans l'emploi ou la science); et ainsi la *chose*, objet du poème, désigné par son titre (souvent) n'est pas un objet mais, dans la langue de Baudelaire, un «merveilleux nuage» («aimable»). La «figure» (manière de dire, «tournure»…, trope) donne *figure*:

[12] Que je suis contraint d'avouer que je n'ai pas lu…
[13] *Agudeza*, *concettismo,* préciosité.

apparition, en «forme».

Le rapport de la partie au tout n'est pas seulement «synecdoque», cette métonymie dont l'exemple aux dictionnaires propose «la *voile* mise *pour* le bateau». La «profondeur de la vie», c'est le tout, le fameux tout qui se donne à entrevoir «dans le spectacle si ordinaire,…», ou visible partiel (singulier et particulier). On peut appeler *métaphore* le transport, l'être-transporté, de la partie dans/vers un tout qui est lui-même, et en termes baudelairiens, «*diminutif de l'infini*».

«Tout peut arriver», dit le parler ordinaire ou sens commun, donnant sa version de «la contingence». À transcrire en «Rien n'est écrit», dans *tous* les sens de l'expression. Parmi lesquels je choisis d'entendre «le tout – ou *un* tout – peut arriver»: c'est la partie qui le donne.

Ou, en formule paradoxale, si le paradoxe est de bonne méthode pour exciter la pensée: *la partie est plus grande que le tout.* Elle donne *sur* le tout; elle donne le tout qui la donne. Le tout la fait dé*border*; un tout est le débordement de la partie gorgée de tout (comme «la fontaine romaine de Conrad-Ferdinand Meyer citée par Heidegger, qui en devient ainsi une «image» – ou mise en scène).

Chez Baudelaire c'est le troisième sonnet du 28e chapitre de *Spleen et idéal* qui le dit, sous l'intitulé du CADRE: «Et tout semblait lui servir de *bordure». Tout*, c'est la beauté. La beauté *déborde* de tout.

Il y a ici une espèce de coup de force: qui force un mot («bord», ou «bordure», à figurer l'énigme). Ce léger *abus*, cette *catachrèse*, trope ou mode fondamental de la figure, est abus *de langage.* La figuration est abus de langage. Et j'en abuse à mon tour, en «forçant» dans «le cadre» de Baudelaire à faire de la bordure le rapport de la beauté au tout.

Mon mouvement – et dans l'intérêt, ici, d'une relecture de Proust avec Jacqueline Risset – est celui d'une transcendantalisation de la figure; ou que la «rhétorique», comme on l'appelle, est toujours une poétique et celle-ci une analytique de «la fonction poétique» du langage dans le parler humain (pour respecter la distinction saussurienne entre *langue* et *parole*), qui n'est pas *une* fonction parmi d'autres, mais l'opération figurante (par «comparaison», quels qu'en soient les opérateurs terminologiques) – quand *faire* c'est *dire* (*poieïn-legeïn*), et donc moins une «prédication» répandant de l'imagé (ou figuré, ou non-propre voire impropre) qu'une reconnaissance de ce-qui-est en étant avec-ce-comme-quoi-il-est ou en étant *comme* ce avec quoi il se montre.

La figuration de l'existence en langage – si nous l'accompagnons d'une réflexion grammairienne et logique – ne se joue pas seulement en prédicats des «qualités secondes ou premières» de l'ancienne métaphysique,

mais en toute articulation syncatégorématique (de langage «articulé»). La langue du dire nous *prépose* à l'être par toutes les *prépositions*. La langue d'entrée de jeu dans l'aire de son *orientation* pensive pré-dispose la pensée à s'y reconnaître (donc à s'y perdre) dans un «monde» où il n'y a pas de mots qui ne soient choses, et réciproquement. Pas de signification qui ait une «provenance» (étymon) autre que sensible, corporelle, matérielle; et où la préférence (le jugement) discerne une préférabilité par subjectivité transcendantale avant d'être psychologique.

Stefano Agosti

Il testo degli istanti. Nota sulla poesia di Jacqueline Risset

Credo che l'intera produzione poetica di Jacqueline Risset, e proprio nel suo carattere di accesa, perseguita, sperimentazione, potrebbe inscriversi sotto una famosa titolazione di Benveniste: «le sujet dans la langue». Come dire che, per Jacqueline, la lingua – all'interno ma anche al di là della sperimentazione – è il luogo della verifica e, addirittura, della costituzione stessa del Soggetto: il luogo ove l'io si mette alla prova, si mette in gioco, per accedere, successivamente, alla conferma di sé in quanto Soggetto. Non per nulla, il primo libro (ufficiale) di Jacqueline porta come titolo *Jeu* (gioco), vocabolo che designa, nella propria equivocità omofonica, da un lato, appunto, il gioco, vale a dire, nel nostro caso, la sperimentazione linguistica; dall'altro, il Soggetto, il 'je', che risulta, infatti, messo in gioco nel testo attraverso l'attività sperimentale (che lì si esercita su una prosa che si vuole interamente deversata in poesia). Tale coinvolgimento del Soggetto nell'esperienza verbale si è fatto via via più stretto nel corso dell'evoluzione poetica dell'autore, sino a interessare le zone più profonde, più opache – che sono anche le più elementari – di sé: diciamo la corporalità, in quello che la manifesta e la definisce: la sensazione e, su un piano più basso (o più centrale), la percezione.

Parallelamente, la sperimentazione è diventata più complessa. E per ovvie ragioni. Come si fa a registrare verbalmente la percezione di un profumo? del mal di denti? «Peut-on décrire / la couleur fauve?»[1], recita infatti, in un punto, il testo di Jacqueline; oppure, su un piano diverso, uno stato di ansia, o di esaltazione? Lo stato dell'essere nella propria pienezza amorosa? A questo proposito, voglio ricordare che l'architettura portante di quello che si pone forse come il più grande libro del secolo, e

[1] J. Risset, *Petits éléments de physique amoureuse*, Gallimard, Paris 1990, p. 67.

certamente il più amato da Jacqueline, e cioè la *Recherche*, è fondata, come si sa, proprio sulla sensazione. Una sensazione inerente al gusto (la *madeleine* di Combray) e una sensazione inerente al tatto (la lastra sconnessa del cortile dei Guermantes), vengono collocate rispettivamente all'inizio e alla fine dell'opera come altrettanti (dice Contini) «pilastri terminali». Ora, se è sull'occorrimento della sensazione che è fondata l'architettura del libro, non meno rilevante ne è la fenomenologia dentro il tessuto fino: si potrebbe anzi dire che, lì, le sue adibizioni, e successive funzionalizzazioni, sono ancora più sintomatiche.

Eccone un esempio – in questo caso di percezione visiva –, che traggo dell'antesignano saggio di Curtius su Proust, del 1925 (leggibile in italiano, nelle edizioni del Mulino, Bologna 1985). Si tratta del commento al celebre brano delle *Jeunes filles en fleurs* ove le fanciulle sulla spiaggia appaiono al Narratore simili

> à un bosquet de roses de Pennsylvanie, ornement d'un jardin sur la falaise, entre lesquelles tient tout le trajet de l'océan parcouru par quelque steamer, si lent à glisser sur le trait horizontal et bleu qui va d'une tige à l'autre, qu'un papillon paresseux, attardé au fond de la corolle que la coque du navire a depuis longtemps dépassée, peut pour s'envoler en étant sûr d'arriver avant le vaisseau, attendre que rien qu'une seule parcelle azurée sépare encore la proue de celui-ci du premier pétale de la fleur vers laquelle il navigue[2].

Ed ecco le osservazioni di Curtius:

> Queste poche righe, che a stampa occupano un breve spazio, sono un sorprendente esempio di una eccezionale concentrazione di energie intellettuali. Significano una densità forse linguisticamente insuperabile dell'osservatore, una compressione, non un'espressione […] Al digradare della distanza si aggiunge la visione simultanea dei due movimenti che operano nello stesso tempo ma su piani situati in dimensioni diverse di profondità[3].

Ebbene, nelle opere di Jacqueline, soprattutto nelle ultime, si assiste ad un'analoga, straordinaria concentrazione – nell'esperienza verbale – di energie concettuali (o di operazioni mentali), tese a circoscrivere la complessità degli stati percettivi: *percezioni di esteriorità e percezioni di interiorità, un*

[2] M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris 1954, t. I, p. 798.
[3] E. R. Curtius, *Marcel Proust*, Il Mulino, Bologna 1985, p. 93.

incessante scambio di registri, o commistione di registri. Non 'espressione', come osserva Curtius a proposito di Proust, ma 'compressione'.

Insisto sulla parola «percezione» perché credo costituisca la chiave di volta dell'universo mentale di Jacqueline (come di quello di Proust). Fornisco qualche elemento in proposito. Nella raccolta *Les Instants* (2000), proprio al centro del volume, la percezione che lì viene nominata e la cui centralità fisica nell'ambito del libro mira a corrispondere alla centralità che essa riveste nell'ambito del pensiero dell'autore, ebbene, la percezione, nella formulazione che lì se ne dà, si avvale – tramite evidentissimo calco – dell'autorità di un celeberrimo enunciato del *Coup de dés*: «RIEN… N'AURA EU LIEU… QUE LE LIEU» (excepté à l'altitude peut-être ecc.). Eccone la formulazione (l'adattamento) nel testo di Jacqueline:

> Je vois la mer, les arbres, les montagnes,
> rien n'a eu lieu sinon
> un petit acte de perception:[4]

ove anche «acte» è prelevato dal *Coup de dés*, alla riga successiva, da un altro memorabile enunciato: «come pour disperser l'acte vide».

Ora, come abbiamo osservato dianzi, se io dico: 'percezione di una sensazione', la cosa va da sé; ma se io dico: 'percezione di uno stato interiore', intendo che lo stato interiore viene registrato dal Soggetto alla stessa stregua di un fatto inerente alla fisicità; vi sarà, in tal caso, commistione (compressione) di registri. L'esperienza diventa ancora più eccezionale e complessa se io dico: percezione di un nome, o di un pronome, o comunque di un elemento del linguaggio. In tal caso, il linguaggio risulta assunto dal Soggetto alla stessa stregua di un oggetto materiale, il quale può essere, a seconda dei casi, toccato, o fiutato, o addirittura mangiato (e non solo se si tratta di riferimento a oggetto alimentare). Evidentemente, in questo caso, la distanza dei registri posti a contatto è ancora più grande.

Traggo adesso alcuni esempi dal libro, già citato, *Petits éléments de physique amoureuse*, nel quale la fenomenologia inerente a queste «compressioni» della percezione è estremamente varia, oltre che ricorrente.

Si va, ad esempio, dalla registrazione dell'immateriale come solidità: «épaisseur de l'air autour de la table»[5], al prolungarsi di tale solidità in relazione al tempo, che è pure immateriale ma su un altro registro: «en

[4] J. Risset, *Perception*, in *Les Instants*, Farrago, Tours 2000, p. 61.
[5] Ead., *Petits éléments de physique amoureuse*, cit., p. 37.

moi ces jours ces ans / rangés pliés / come des draps ou du bois»[6] (stessa composizione). Oppure, per un'esemplificazione più complessa, si va da un'insorgenza rimemorativa di 'voci' che restituiscono – in stupefatta ellittica sintesi – i dettagli precisi di un determinato segmento di vita, nella fattispecie l'infanzia, in una delle quali voci, nella parola che vi è pronunciata, insorge «l'enfance entière / féminine et petite»[7]: ove l'insorgenza, qui dichiarata abusivamente dal verbo finito, si raccoglie tutta, nel testo, nel pronome avverbiale «où», che si fa depositario, appunto, della voce verbale («où l'enfance entière / féminine et petite»). È un esempio, fra mille, di costruzione nominale, ove la funzione del verbo è delegata agli elementi transitivi, sincategorematici (prediletti da Jacqueline). Alla pagina precedente, si ha un esempio di percezione-compressione stratificatissima:

> voix d'homme où le féminin se réfracte
> sœur avec toi nageant dans la caverne[8].

Esplicitare tutte le relazioni intercorrenti fra questi pochi elementi verbali, significherebbe (come ricordava Montale) uccidere la poesia. Il che non ci esime dal segnalare comunque, almeno, la registrazione, in una situazione di reciprocità amorosa, della biunivocità dei Soggetti quale è espressa dalla *interrifrazione* di voci: una delle quali, femminile, parla successivamente, per citazione, nella fattispecie dal *Desdichado*: il che vuol dire che parla da un fuori-di-sé totalmente interiorizzato e così deversato sul partner.

Altre volte, si dà l'oscillazione della percezione fra una percezione d'oggetto e una percezione d'assenza d'oggetto (qui, l'oggetto del desiderio). Ebbene, l'impronta cava (quella che dice l'assenza) e l'impronta piena (quella che dice la presenza), sono registrate come equipollenti, o quasi equipollenti («la différence / est si petite»)[9]: per cui il punto della concentrazione mentale diventa così insostenibile per il Soggetto che la percezione del mondo (e dell'oggetto che ne è parte) si annulla.

La percezione finale, o conclusiva, è infatti quella del «bianco»: «je dis désir mais c'est un vide / je sens le blanc si je t'imagine»[10].

Come abbiamo segnalato, i casi più complessi, che sono anche i più numerosi, sono quelli ove i registri in contatto (in sovrapposizione, o in compressione) riguardano, da un lato, il linguaggio, dall'altro, l'essere

[6] *Ivi.*
[7] *Ibid.*, p. 92.
[8] *Ibid.*, p. 91.
[9] *Ibid.*, p. 111.
[10] *Ivi.*

fisico del Soggetto (spesso, del Soggetto implicato nel rapporto amoroso). L'essere fisico è catturato, irretito nel linguaggio, e quindi espropriato ad opera del linguaggio, spinto fuori della vita, ma, per ciò stesso, eternizzato da quel linguaggio che viene prima di lui, che è là prima di lui. E sarà dopo una prova del genere che potrà ricostituirsi – su un piano ancora più elevato di intensità – la presenza, la prossimità dell'uno e dell'altro Soggetto. Cito:

> […]
> la grande boucle entre deux regards
> entrée dans le temps prise dans le langage
> et ressortant – ici
>
> autour de ton visage si clair devant le noir
> devant le bois noir
> – boucle du temps quand le langage
> a pris la place entre nous éloignés
> tout ce langage venu à notre place[11]

Ovviamente, operazioni del genere comportano una profonda immedesimazione nello strumento linguistico, la quale si attua e non può che attuarsi all'interno di un'altrettanto profonda «memoria della lingua», di cui vengono attivate le infinite virtualità: per cui ogni elemento del linguaggio finisce per rivelare una straordinaria mobilità. Così, uno stesso espediente stilistico può assolvere a due funzioni, opposte e complementari.

Basti, in proposito, un solo esempio. La frequente abolizione delle indicizzazioni (diciamo delle marche deittive e, più generalmente, dell'articolo definito, normalmente obbligatorio in francese), tale abolizione può svolgere, contemporaneamente, un duplice ruolo: da un lato, quello di simulare la scrittura stenografica, volta a fermare l'istante stesso della sensazione, o della percezione, o dell'illuminazione mentale; dall'altro, e all'opposto, quello di assolutizzare la percezione, o lo stato, sul modello insigne della scrittura petrarchesca, la quale non comporta, come ha segnalato Contini, indicizzazioni spazio-temporali (diciamo, il «questo» e il «quello», che caratterizzeranno invece gli splendidi usufruttuari del petrarchismo, quali, ad esempio, in Europa, Louise Labé e Ronsard). Ecco, a p. 90, questo enunciato: «jasmin à terre / sur la montagne»[12]: percezione-lampo colta al volo e, simultaneamente, emblematizzata, assolutizzata, sottratta al tempo.

[11] *Ibid.*, pp. 65-66.
[12] *Ibid.*, p. 90.

Ora, questa fenomenologia delle sensazioni-percezioni, concentrate, condensate negli «instants-éclairs» dei loro occorrimenti, e chiamata a gestire, allo stesso titolo, i due grandi campi entro i quali si muove il Soggetto, vale a dire il biografico e il letterario (il letterario sia quello personale e in atto, sia quello come retaggio memoriale), ebbene questa fenomenologia è responsabile della caratteristica generale, più o meno accentuata, e comunque vistosissima, del testo: e cioè, la sua frammentarietà, intermittenza, parcellizzazione, nonché la sua interruzione-sospensione nei 'bianchi' o nei vuoti, vòlta a esibire apertamente l'intenzione centrale del Soggetto medesimo, concomitante alla sua insistita applicazione alle restituzioni degli «instants-éclairs»: quella di (diciamolo in francese) *se soustraire à la loi du discours*.

Là dove Proust poneva la sensazione come elemento di base della struttura del libro, per poi saggiarne i vari occorrimenti sul tessuto fino, in quanto verifiche, a vari livelli, della stessa, Jacqueline ne preserva gli accadimenti nelle figure degli «instants-éclairs» come altrettante cristallizzazioni di una temporalità mentale ed emotiva in incessante quanto interminabile assestamento e metamorfosi, e per ciò stesso in perpetua fuga dall'ordine del discorso. Di cui vengono clamorosamente evidenziate le varie articolazioni allo stato puro, al fine di segnalarne la sottrazione ad ogni compimento semantico-sintattico. Cui fa eco la persistente incoatività delle formulazioni enunciative. Il caso-limite, comunque frequentissimo, può essere rappresentato da una congiunzione seguita da un pronome, in assoluto isolamento, per esempio «si tu»; oppure dalla successione di due pronomi, sprovvisti di ogni elemento verbale di supporto: «tu me».

È così che il volume del testo – proprio nel suo valore etimologico di tessuto, tessitura – non può costituirsi (come abbiamo già sottolineato) che per parcellizzazione, frammentarietà, intermittenze e vuoti.

I singoli componimenti non conoscono, come fattore d'assemblaggio interno, che la metonimia, nel suo doppio versante fonico e semantico, la quale provvede a preservare comunque sempre la frammentarietà dell'insieme: cui presiede soltanto un'organizzazione d'ordine tematico, non formale, percepibile sullo sfondo. A volte, l'organizzazione del testo si avvale di una procedura più sottile, attiva a un livello più basso rispetto al piano di superficie: e cioè della trama di una ragnatela tematico-lessicale i cui elementi sono sottoposti a processi di sostituzione di tipo analogico.

Tale ad esempio è la ragnatela che collega alcune delle ultime sezioni dei *Petits éléments* (a partire da *La voix*), ove il concepimento attraverso l'orecchio (com'è il caso della Vergine) è associato alla parola pentecostale (quella che contiene tutte le lingue), mentre la colomba che la raffigura si

prolunga e trasforma nella presenza, sul cielo della città, dell'elicottero, cui incombe il compito della «grossesse». Che non è altro che una gravidanza di parola, e di una parola minima: quella in cui si concentra l'oggetto del desiderio: il «tu».

In un punto dell'ultimo libro di Jacqueline, *Les Instants les éclairs* (2014) si legge: «Peut-être, il ne s'agit plus d'écrire mais de vivre: instants, non-instants; le tout avec intensité et délicatesse, si possible. Avec force»[13].

Per Jacqueline, la scrittura degli istanti, parcellare, intermittente, attraversata da vuoti e da silenzi, è dunque la scrittura stessa della vita. L'omologia (l'equivalenza) tra l'esistere e la parola che lo fissa nella scrittura, viene dichiarata a tutte lettere.

È così che l'esercizio poetico, diciamo «le jeu du poème», rappresenta per lei quell'esperienza radicale cui continuamente deve misurarsi, per dirsi e per essere, confermando quella titolazione di Benveniste ricordata all'inizio di questa nota.

Il congedo dal poema – sull'esempio delle celebri clausole della canzone trecentesca, soprattutto nei modelli forniti da Petrarca – non è nient'altro che il congedo (provvisorio) da quell'altro-da-sé che è il linguaggio, nella fattispecie il linguaggio poetico, in cui il Soggetto si rispecchia come nel suo essere proprio:

Je te quitte cher poème
Porte-toi bien

je vais ailleurs
voir si j'y suis

et toi

tu n'as

qu'à me suivre[14]

[13] J. Risset, *Les Instants les éclairs*, Gallimard, Paris 2014, p. 170.
[14] Ead., *Promenade M.*, in *Petits éléments de physique amoureuse,* cit., p. 127.

Francis Marmande

Voix de Jacqueline Risset

voix/voce/voci (question de traduction)

voix de Jacqueline Risset
voix solo voix plurielles de Jacqueline/Giacomina
voix d'instinct voix d'instants, voix de loin, de très loin, voix des joies des instants
voix du temps et des espaces à onze dimensions

passion du téléphone «*allô*» toujours tendu fiévreux
l'ange des langues voix d'oiseau pressé là tout de suite
voix de l'intransigeance voix des audaces et de l'immédiat
voix crue
dans le vif du sujet ni bonjour ni bonsoir «*allô*» voix des yeux
du regard voix si libre soprano arythmique
unique scansion de lettres

voix pressée voix demain *nous verrons-nous demain?*
voix des joies des colères et des emportements l'ange des langues
«*eh? quoi? comment*»

voix qui fait répéter
voix qui fait toujours répéter lors même qu'elle a compris d'emblée
voix qui demande et relance voix qui fait répéter
voix pressée voix perchée impérieuse impériale voix d'impératrice du rire et des élans
voix insoupçonnée de l'analyse
voix où soudain se précipitent et bouillonnent et bafouillent les rires

voix qui s'est tue
que l'on l'entend pourtant de vive-voix
on supporte mieux l'image d'une morte que réentendre sa voix
pas la sienne

C'est vrai?
Tu ne me feras plus répéter?

Voix d'impatience de souffrance de naissance et d'enfance
voix de radio, du poème, voix de la traduction
voix des deux voix la même voix de La Sapienza sans sagesse
voix du journal au jour le jour voix du rêve qui coupe les images
voix des instants des éclairs
voix d'image en suspens

ses voix de foudre
ses voix de rêve
toujours à cru au vif du sujet voix de sang
circulation cercle bouillant
dans notre voie où tout ce que l'on entend annonce *les vastes plages*
voix des nuages enfin le vide
voix blanche ce centre d'être dans quoi *je suis* est vide
la mort «*menace ou plutôt sommeil*»

Il faisait ce jour-là à Paris une chaleur intense

voix du récit de son amie (M.D.) que j'avais enregistré avec le mien (P.F.)
voix du secret où le temps, un instant immobile, se laisse enfin penser
voix d'instinct, de survie, voix du rire et de ses moqueries

lui aussi ce chauffeur veut son bien, sa survie tout le monde autour d'elle…

elle aura mille fois moqué mon accent
ce *chôffeur,* le ô trop ouvert
«Allô»

puis défilent les questions suspendues
entre les jours entre les signes entre

sa voix d'oiseau
ses voix
sa voix de petite fille
de chant perché
sa voix de femme fâchée toujours
toujours sa voix de jeune fille
sa voix d'enfant
sa voix de tous les âges
a-t-elle changé de voix au cours des âges ?
Je ne crois pas

Voix d'instinct voix d'instant de demain de chanson, à l'affut
Julio Cortázar raconte une scène qu'il a vécue Charlie Parker
– l'Oiseau –
Bird enregistre avec Miles Davis
Bird le Rimbaud de la musique noire ou peut-être son Baudelaire
en plein chorus Bird débranche sec
son saxophone comme on débranche un mort
arrache le bec de sa bouche
donne yeux écarquillés une grande bourrade à Miles

lui dit affolé: «*J'ai peur Miles, ça, je suis en train de le jouer demain*»
Dans le studio tous si malins si savants
à l'héro au singe à la folie à la simple peur de l'idiot
  Non, non, non, non Jacqueline Risset savait
les scientifiques savent
les astrophysiciens savent et nous aussi
elle, elle savait en poète
Elle aussi joue demain
sa voix disait cela mais elle n'en avait pas peur
c'est toute la différence

voix si curieuse voix curieuse de tout de tout savoir
de tout vouloir savoir
de tout voir

Elle dit deux notes, trois notes, répétées, déplacées et glissées
peut-on décrire la couleur fauve ?
Voix sans grain, voix de pure étincelle, voix lumière, voix multiple et plurielle
voix des milles voix,
voix du matin «*allô*»
voix des éclairs enrouée striée de joie détimbrée du désir

voix des angoisses et des rires
et pourtant voix unique
une seule et unique voix, une seule voix, la même, toujours,
voix de colloque, voix de loin, voix de près, au téléphone, au restaurant
une seule voix possible
voix de souris.

D'où viennent les idées ? Elle, elle dit : des mots
«*voix de souris*»
sa voix n'était pas une voix de souris
les souris sauf dans les dessins animés n'ont pas de voix
Mais dire voix de Jacqueline remonte le temps

La scène se passe au Buisson ardent, un restaurant proche de l'Université de Jussieu,
boui-boui du Paris d'autrefois avec forte densité de médailles Fields au mètre carré
la vieille dame qui servait
d'une très jolie voix ancienne de Paris, une voix maintenant disparue
elle nous chantait des chansons d'autrefois
Jacqueline l'aimait beaucoup

A la carte il y avait ce jour-là de la «souris d'agneau»
la souris d'agneau, «agnello-topo», du Buisson Ardent était caramélisée
ce muscle qui s'attache au tibia de l'agneau a des airs de museau
«la souris» que l'on présente en salle
la vieille dame conseillait cette souris d'agneau
Jacqueline qui immédiatement y a cru entendant
prenant le signifiant au pied de la lettre
anagramme du menu
un restaurant qui sert de la souris, quelle horreur !
elle crie fait scandale je suis gêné elle crie assez fort
et proteste contre l'établissement qui sert des souris
elle criait ne vouloir jamais manger de souris
plus je tentais la métaphore, plus elle entendait crier le signifiant
pour la calmer la vieille dame chantait *Les Roses blanches*
nous avons fui sous le regard des médailles
(je n'ai jamais repris de souris d'agneau depuis j'ai des doutes)

Voix sans grains, voix de pure étincelle, voix lumière, voix multiple et plurielle,

voix des milles voix, voix du matin au téléphone
– voix que saluent les cloches à l'instant[1] –
«*allo*», voix de fauve, voix des éclairs, voix enrouée, voix striée de joie détimbrée
du désir, voix des angoisses et pourtant une voix, une seule voix une seule et unique voix, où se condense l'être, l'alerte et l'écoute
Voix qui s'est tue à jamais
je l'entendrai toujours

C'est vrai?
Elle ne répètera plus «*c'est vrai?*»

ce vingtième siècle nous a claqué la porte au nez
après avoir pondu pour le meilleur et pour le pire
l'impossible
la fission de l'atome
Sa voix à elle Jacqueline Risset sa voix d'instinct sa voix d'instant
C'est pure joie d'aimer et de vivre
pour nous
la fission de l'instant

[11] Si tratta del suono delle campane della chiesa di Santa Maria in Portico a Roma che Francis Marmande ha integrato all'istante al suo testo.

Giacomo Marramao

Il tempo sospeso

All'inizio degli anni Novanta mi trovavo a lavorare su uno dei miei libri dedicati alla questione del tempo: *Kairós*[1]. Buona parte del lavoro, quella specificamente etimologica e lessicografica, la svolgevo presso la biblioteca dell'École Française a Palazzo Farnese. Ho così avuto modo di discutere a lungo con Jacqueline Risset, che di quella biblioteca era frequentatrice assidua, di questo lavoro, via via che prendeva forma. Discutere era per noi una consuetudine: un fatto naturale. Ci conoscevamo da oltre un decennio, più o meno dalla fine degli anni Settanta: molto prima, dunque, che diventassimo colleghi a Roma Tre. Nel corso del nostro lungo sodalizio – un sodalizio intellettuale, ancor prima che accademico – abbiamo stretto un'amicizia radicata su una passione comune per alcuni grandi autori – da Dante a Machiavelli, da Baudelaire a Valéry, da Bataille a Blanchot – e sulla condivisione di molti temi: a partire dal problema della discontinuità, della frattura e della sospensione del tempo, lungo la linea d'ombra che congiunge e separa, in un rapporto ambivalente di contiguità e contrasto, la versione dello «stato d'eccezione» di Carl Schmitt (di cui avevo già iniziato ad occuparmi durante gli anni in cui lavoravo alla Goethe-Universität di Francoforte) e la sua declinazione messianica in Walter Benjamin. Ricordo il convegno su Bataille, che Jacqueline organizzò a Roma negli anni Ottanta: dove ebbi modo di ascoltare Giorgio Agamben[2] (anche lui una conoscenza che data dagli anni Settanta) che per

[1] G. Marramao, *Kairós. Apologia del tempo debito*, Laterza, Roma-Bari 1992 (terza ed. 2005). Per una versione aggiornata rimando all'ed. inglese: *Kairós: Towards an Ontology of "Due" Time*, Davies, Aurora Colorado 2007.

[2] Cfr. G. Agamben, *Georges Bataille e il paradosso della sovranità*, in J. Risset (a cura di), *Georges Bataille, Il politico e il sacro*, Liguori, Napoli 1987.

la prima volta si confrontava con l'opera di Schmitt impostando un'analisi comparativa tra la nozione schmittiana della sovranità come decisione sullo stato di eccezione e la definizione, in un certo senso specularmente opposta, di Bataille, che agganciava la sovranità alla nozione di *dépense*, alla dimensione del dispendio improduttivo o, per riprendere un termine caro a Jean-Luc Nancy, della «inoperosità».

Ma veniamo, dopo questo preambolo biografico, al tema che mi preme e che sta al centro del mio contributo. All'inizio degli anni Novanta eravamo concordi con Jacqueline su un aspetto: il suo tempo dell'istante poteva avere un addentellato molto forte con il tempo sospeso del *kairós*. Da qui vorrei appunto partire per riallacciarmi alla tematica di Jacqueline e poi riprendere i fili del discorso. Dove sta l'addentellato tra i due concetti? E per quale ragione quel punto di aggancio sarebbe in grado di farli transitare in una relazione «commutativa», di convertibilità reciproca? Perché il tempo sospeso del *kairós* non è altra cosa dal tempo dell'istante, dall'*exaiphnes* platonico: da quell'istantanea, da quella sorta di «blocco immagine», definito da Platone nel *Parmenide* un *átopon*, un non-luogo sospeso tra la quiete e il moto. Alcuni codici latini del *Parmenide* rendono l'*átopon*, l'«atopia» dell'istantanea (*tó exaiphnes*) con un termine secco ma per certi aspetti fuorviante: *absurdum*. L'assurdo è un tempo non-tempo, come dice Marina Galletti nella sua introduzione. È il tempo dell'assenza di tempo, e quindi *átopon*: una sorta di… «non luogo a procedere» del tempo. Ma da questo punto di vista esso ha a che fare col *kairós*. Perché nessuna figura del tempo è in grado di rappresentare l'enigma assiale del presente, il non-luogo del presente, quanto l'immagine del *Kairós*. Nella sua celebre personificazione allegorica Lisippo – siamo com'è noto tra il 336 e il 334 a. C., quando l'opera viene composta a Pella per Alessandro il Grande – raffigura il Kairós come un fanciullo alato in atto di posarsi con il piede sinistro su una sfera. A sinistra la gamba flessa sostiene il corpo e il braccio regge un rasoio sul quale oscilla la bilancia. A destra la gamba è distesa per compensare la massa. Mentre una parte del peso è ancora affidata alle ali spiegate, la contrazione muscolare tradisce lo sforzo di mantenersi in un equilibrio precario prima di ripartire in volo. Come vedete, questo tempo sospeso ha esattamente la doppia valenza simbolica che Jacqueline assegnava all'istante. Per un verso è l'istante che ci blocca in una situazione di attesa, per l'altro verso è l'istante della rigenerazione, della ripartenza. L'istante, dall'esperienza di Tel Quel fino agli ultimi lavori, coincide per Jacqueline con l'idea dell'*experimentum mundi*: lavorare sull'istante significa operare un esperimento che ha come posta in gioco il mondo. L'istante nella sua dimensione rigeneratrice ma anche sorprendente, improbabile,

assurda, viene fatta coincidere da Jacqueline anche con l'infanzia, con il sogno, con la dimensione psichica dell'inconscio. Nel rileggere tutta una serie di ricordi e contributi su Jacqueline mi sono imbattuto in un'espressione che non so se sia di Jacqueline o di uno dei suoi commentatori: l'immagine dell'inconscio come «una collezione di minerali psichici».

Non credo che tale motivo abbia a che fare con la tematica, che pure in Jacqueline è presente, della *epiméleia heautou*, della «cura di sé» come costituzione del soggetto nel senso di Foucault. Vi vedrei piuttosto la traccia di un persistente rapporto con Jean-Luc Nancy e con Derrida, stando a molte conversazioni che ho avuto con lei. L'istante ha a che fare anche con la molteplicità degli istanti. L'istante è ciò che pone dei limiti al progetto. Una riserva di a-progettualità come condizione di creatività: motivo che alcuni hanno riferito a Roland Barthes, ma che a me pare intimamente intrecciato con la costellazione di Tel Quel. Ricordo un incontro abbastanza recente tra me, Jacqueline e Julia Kristeva, dopo una tavola rotonda sul rapporto tra teologia e filosofia tenutasi nell'Aula Magna dell'Ateneo di Roma Tre. Durante quell'intensa conversazione mi è parso evidente, sia pure nelle differenze affiorate nel corso del tempo, la persistenza del riferimento di Jacqueline a quella *koiné*. Voglio leggere unicamente alcuni versi dal *Tempo dell'istante* per porre in risalto quella che considero una mirabile via d'accesso poetica all'enigma rappresentato dal profilo ancipite del tempo: *chrónos* e *aión*, tempo della successione e tempo della durata eterna. L'istante è, appunto, ciò che insieme li precede e li sostiene – e pertanto è in grado di destabilizzarli. L'istante interrompe la serialità di *Chronos*, lasciando così emergere la dimensione generativa di *Aión*, che non è l'eternità intesa come status immutabile o vita interminabile, ma l'eterno come durata vitale: «Quel che avviene – leggo da *Il tempo dell'istante* – è che il velo si squarcia e insieme si trama»[3]. Il nesso tra lo «squarcio» e la «trama» come momenti costitutivi dell'esperienza del tempo è essenziale per cogliere il senso di una «poetica della risonanza»: dove, qualcuno ha detto, «la scrittura è la condizione di un testo». Ma un testo, per Jacqueline, in quanto scrittura, in quanto *graphé*, segno o disegno, taglio e ferita inferta al corpo dell'essere (si ricordi il passo 275d del *Fedro*), è anche *inscrizione*: si inscrive in un contesto temporale, all'interno di quella che potremmo chiamare la «condensazione epifanica» del *kairós*.

Il *kairós* per Jacqueline è insieme *terminus comparationis* e punto di intersezione tra due autori che rappresentavano per lei al massimo grado la poetica e la politica: Dante e Machiavelli. Due autori, oltre che mirabilmente tradotti

[3] J. Risset, *Il tempo dell'istante. Poesie scelte 1985-2010,* Einaudi, Torino 2011, p. 177.

e compresi, compresenti alla sua visione radicale, alla sua indomita passione dell'istante. Situati entrambi – Dante e Machiavelli, la *Commedia* e *Il Principe* – nel medesimo Presente: dentro lo spaesamento spazio-temporale che ci circuisce e ci sovrasta, assumendo le sembianze di un indecifrabile spaesante cosmico. Per squarciare il velo della «fallacia naturalistica» di questo spaesante, è necessario tornare a riflettere – e Jacqueline lo ha fatto più di ogni altro – sul linguaggio. È sulla spinta della stessa urgenza, della stessa passione del presente, che ho deciso di prendere in esame una singolare vicenda del lessico indoeuropeo, alla quale è sotteso un problema per noi assolutamente decisivo: il mistero delle origini del latino *tempus*. Pochi hanno riflettuto sul fatto che la parola 'tempo', derivata dal latino *tempus*, compendia nelle lingue romanze i due termini che in inglese e in tedesco stanno ad indicare rispettivamente il tempo cronologico e il tempo metereologico: *time* e *weather*, *Zeit* e *Wetter.* Ora, fatto curioso, l'etimologia di queste parole-chiave è oltremodo incerta. A lungo si è ritenuto che si trattasse di un sostantivo derivante da due verbi greci: *teino* che significa 'tendere', 'distendere', 'stirare'; e *temno*, che ha il significato di 'tagliare'. Entrambe le ipotesi sembravano infatti richiamare dei sensi plausibili, quello del tempo come dimensione o *continuo,* e del tempo come cesura, ritmo, *discontinuità*. Si dà però il caso che questa duplice etimologia sia falsa. Non lo dico io, lo dice Benveniste, come vedremo fra poco. Ed è stato anche confermato, contro una serie di amici filosofi vocianti, da Harald Weinrich in un volume molto importante che s'intitola *Knappe Zeit* [4], «Il tempo stringe». Vediamo di soffermarci su questo punto, perché giocava un ruolo cruciale anche per Jacqueline. Quella duplice etimologia, dicevo, era falsa. Indagando sul mistero dell'origine del latino *tempus* mi sono così imbattuto, proprio nella biblioteca dell'École française, andando a scartabellare tutti i *mélanges* che c'erano, in un saggio di Émile Benveniste[5] del 1940. Nessuno specialista di Benveniste, italiano o francese, lo conosceva. Solo Michel Serres ricordava di averlo letto in gioventù, non era più in grado di indicarmi il volume: non era presente in nessuna delle raccolte di Benveniste. Potete dunque immaginare il mio entusiasmo quando, aprendo il volume dei *Mélanges* dedicati al latinista Alfred Ernout, mi sono finalmente trovato davanti al saggio

[4] H. Weinrich, *Knappe zeit. Kunst und Ökonomie des befristeten lebens,* C.H. Beck Verlag, München 2004; tr. it. *Il tempo stringe. Arte ed economia della vita a termine,* Il Mulino, Bologna 2006.
[5] É. Benveniste, *Latin tempus* in *Mélanges de philologie, de littérature et d'histoire anciennes offert à Alfred Ernout*, Klincksieck, Paris 1940, pp. 11-16.

Latin tempus. Un testo, nella sua sintesi, mirabile e intenso, nel quale mi è sembrato di scorgere una possibile chiave di soluzione all'enigma delle origini del latino *tempus*. In breve. La tesi di Benveniste, prospettata nel lontano 1940 nei *Mélanges Ernout* ma quasi mai presa in considerazione dai 'filosofi professionali', è la seguente: la difficoltà di scoprire l'etimologia di *tempus* deriva dal fatto che i composti di questo termine sono in realtà più antichi della parola 'tempo' e recano dunque in sé tracce molto più arcaiche dello stesso sostantivo. Il lemma *tempus* nasce pertanto dall'astrattizzazione di termini come *tempestus, tempestas, temperare* e dunque *temperatura*, *temperatio*. *Tempus* segnalerebbe così, quasi a sorpresa, la saggezza iscritta nel codice genetico di una lingua capace di consacrare una sola parola per due fenomeni che abbiamo finito per considerare distanti o addirittura eterogenei. È come se l'unicità del termine recasse in sé la consapevolezza che ciò che chiamiamo 'tempo' non è che un punto di incrocio tra elementi diversi da cui ha origine, si genera la realtà evolutiva. Una miscela: 'tagliare' non ha forse anche il significato di 'mescolare', come ad esempio nell'espressione 'tagliare il vino'? Una miscela che fa del *tempus* qualcosa di assai prossimo a quello che i greci chiamavano, non *chronos* ma *kairós*, ossia: il *tempo debito*, il *tempo opportuno* dell'istante, il tempo sospeso della decisione.

Le implicazioni di questa tesi appaiono a questo punto dirompenti anche sotto il profilo strettamente filosofico. Il corrispettivo greco di *tempus* non è *chronos*, bensì *kairós*. Discostandosi nettamente da altre ipotesi etimologiche, Benveniste associa il termine *kairós*, derivante dalla radice indoeuropea **krr*), al significato del verbo *keránnymi* che vuol dire appunto 'mescolare', 'temperare', giungendo alla conclusione che «*tempus* coincide nelle sue diverse accezioni con *kairós*»[6]. Lungi dal risolversi dunque nel significato di 'occasione', secondo una tipica recezione protomoderna del termine – *kairós* viene così a designare, al pari di *tempus*, una figura oltremodo complessa della temporalità: figura che rinvia alla 'qualità dell'accordo' e della *mescolanza opportuna* di elementi diversi – esattamente come il tempo atmosferico. Nella sua versione spaziale, d'altronde, la stessa parola sta ad indicare i luoghi propri, le parti vitali di un organismo 'in forma', ossia equilibrato e temperato nelle sue componenti: esattamente come il corpo del fanciullo di Lisippo. Forse proprio l'idea del *tempus-kairós*, del tempo opportuno della 'temperanza', o anche della 'tempesta', della 'miscela propizia' – è in grado di restituirci il senso del nostro ritaglio evolutivo, della nostra vita e con esso della nostra stessa esistenza.

Ma vi è di più. L'immagine del *ritaglio* ci spinge adesso a riconsiderare

[6] *Ivi*, p. 13.

sotto una nuova luce le relazioni che intercorrono non solo tra il *tempus* e il suo 'gemello' greco, ma tra il termine *tempus* e il suo *alter ego* latino *spatium*: perché anche questo, il tema dello spazio, era centrale in Jacqueline. Non si tratta di una parola semplice, ma composta. Deriva infatti dalla radice *pat-*, ed è pertanto associata al verbo *pateo*, *patēre* che significa 'essere aperto', 'evidente', da cui l'aggettivo italiano 'patente'= 'manifesto'. Senonché in *s-patium* la 's' ha una funzione di prefisso e, nella fattispecie, di un prefisso profondamente incisivo e separante: come in *secernere*, *se-parare*, *se-lectio* ecc. Il termine contiene così, per l'appunto, un rimando al senso del 'ritaglio' nell'ambito di un'apertura. È significativo che, proprio alla luce di queste considerazioni etimologiche, Carl Schmitt abbia ritenuto di liquidare la parola *spatium* come costitutivamente ostile e 'inabitabile', contrapponendogli la «forza numinosa della parola originaria tedesca *Raum*»[7]. Nella mia prospettiva, invece, il termine *spatium* acquista una decisiva importanza per gli stessi motivi che hanno indotto Schmitt a rigettarlo. Il rilievo sta per l'appunto nel paradossale gioco delle parti che si viene a istituire con *tempus*. In virtù di questo gioco delle parti, il *tempus*, in quanto 'temperanza', congiunzione di elementi, diviene relazione, struttura di accoglienza delle forme di vita, mentre lo *spatium*, in quanto ritaglio, viene a indicare la costitutiva precarietà e instabilità di ogni 'dimora': esattamente agli antipodi di Schmitt e dello stesso Heidegger. Presi congiuntamente, i due vocaboli sembrano dare espressione – ed espressione mirabile, con buona pace di tutti i nostalgici dell''abitare' – a una filosofia spontanea assai più ironica e profonda di quella di tanti 'filosofi'. È sintomatico, del resto, che il motivo dell'ineludibilità del 'tempo' come dimensione complessa, configurazione climatica dell'esistere, sia presente con particolare intensità in alcuni grandi testi poetici (anche di area anglosassone) piuttosto che in opere filosofiche. Andrebbe forse ricercata proprio qui, nella sapienza di cui le lingue romanze sono permeate, l'intima ragione per cui gli antichi romani non hanno mai avvertito il bisogno di una filosofia sistematica. Il *nostro* tempo, ci dice oggi quell'antica sapienza, è il tempo della forma vivente, il tempo del mondo che si evolve e si rigenera, proprio perché originariamente propiziato da un *kairós.* Noi possiamo vivere soltanto la dimensione del tempo debito, del tempo kairologico, indipendentemente dalla natura di quello che Jacqueline chiamava lo 'spaesante' che lo delimita: sia che il *kairós*, l'istante, abbia alle sue spalle l''indeterminato' di Bohr e di Heisenberg, sia che abbia all'origine

[7] C. Schmitt, *Raum und Rom. Zur Phonetik des Wortes Raum*, in «Universitas», VI, 1951, n. 9, p. 966.

la 'potenza incomprensibile' di Newton e Einstein – per cui c'è comunque un disegno del «Grande Vecchio» e «Dio non gioca a dadi».

È inutile aggiungere quanto tutto ciò abbia assonanza con tematiche che vanno ben oltre la filosofia e che, come Jacqueline ben sapeva, l'ebraismo ha anticipato. Ritengo inoltre che qui abbia le sue lontane radici *das Unheimliche*, il concetto di 'perturbante' di Freud: nell'idea di un destino che ci circuisce da lontano spingendoci a trovare di là di ogni idolo-feticcio la misura del nostro *kairós*, del nostro tempo debito. A quel punto *l'ipseità multipla* di cui tanti oggi discettano, soprattutto nel mondo anglosassone, potrà anche dispiegarsi. Ma sullo sfondo del perturbante. In questo senso mi pare cogliesse il problema Valéry – altro punto di incontro e di incrocio con Jacqueline – quando annotava nei suoi *Cahiers*:

> Noi chiamiamo 'Noi stessi' la necessità in cui ci troviamo di riferire ogni cosa a un unico *oggetto*, sempre lo *stesso.* Se noi percepissimo la variazione reale di questo *oggetto* – è un po' il tema che toccava Jean-Luc Nancy prima, il soggetto-oggetto –, se noi percepissimo la variazione reale di questo «oggetto», che di per sé deve necessariamente cambiare – non avremmo più *io*. Ma tutto accade *come se* esso fosse immutabile. Per questo basta che i cambiamenti della cosa percepita e quelli del *percipiente* siano uguali e corrispondenti. Si può dunque dire, che «l'*io*» – ancora Valéry, in uno splendido passaggio – «è l'*equazione* di questi cambiamenti che accadono a un soggetto. Si vede allora che la cosa capitale è questa *dualità*. Ma l'equazione subisce delle fluttuazioni. L'*io è costante soltanto mediamente* – è *io* soltanto mediamente»[8].

Se così inteso, l'*io modulare*, come viene chiamato da alcuni psicologi e filosofi angloamericani, non sarà allora la giocosa estrinsecazione, la vita multilaterale che ci viene sbandierata con tonalità euforiche dalla fitta schiera dei filosofi e degli epistemologi postmoderni. Sarà invece un serio giocare i nostri giochi, nei limiti in cui siamo in grado di giocarli, dentro il nostro *kairós*. Sarà un serio forzare i limiti, dopo averli rigorosamente declinati. Ritengo sia questo l'unico insegnamento che la filosofia è in grado di dare alla vita e dove la filosofia si ferma però comincia la poesia, a partire dalla lucida consapevolezza che ogni 'vivente' – ogni 'identità' – ha come punto cieco della propria autorappresentazione pur sempre la morte. Una morte che non sta di fronte al corso della vita come suo esito o interruzione, ma sta piuttosto alle sue spalle. La morte è dunque il vero

[8] P. Valéry, *Cahiers (1894-1914),* t. IV, Gallimard, Paris 1973-1974; tr. it. *Quaderni. Volume quarto. Tempo, sogno, coscienza, attenzione, L'Io e la personalità*, a cura di J. Robinson-Valéry, Adelphi, Milano 1990, p. 454.

rimosso del 'tempo' – del tempo in quanto *chronos*, del tempo degli istanti divorati. Poiché la morte 'rimossa' altro non è che *l'attesa di un compimento*: immobile *ad-tendere* a un ultimo istante crudelmente definito, e insieme crudelmente imminente.

Ma non è in questo senso che Jacqueline intendeva l'istante. Per Jacqueline era necessario ridefinire – lungo la traccia lacaniana, che anche per me rappresenta un punto di non-ritorno benché con una differente declinazione – il pensiero dello stesso Freud sul problema della morte. Noi riusciamo a fissare lo 'sguardo straniero' della Morte se diveniamo consapevoli che la morte c'è non quando io muoio, quando *Io* muore, ma nel momento stesso in cui *Io* dice 'io'. Proprio perché solo chi non è *Io* non muore. Proprio perché la morte ha inizio da quel 'ritaglio' dell'infinita indeterminazione del senso che chiamiamo Identità: il *tautótes* della filosofia. Nel momento in cui io dico 'io', io mi sono già costituito a partire dalla morte: dalla *mia* morte.

Perché allora ne abbiamo tanto timore?

Forse, dicevamo con Jacqueline, perché non possiamo appropriarcene, perché la morte è un 'avvenire' sottratto a ogni possibile 'anticipazione', come aveva intuito Levinas[9]. Perché nessun io, nessuna identità – nominiamo ancora per intenderci questo terrificante lemma – può realmente 'comprendere' la propria morte nella forma del pensare che è stata fino ad oggi dominante. La forma del pensare dominante – l'aveva compreso forse solo Leopardi, altro autore di cui a intermittenze si discuteva – è stata la forma del *proprium*: la forma della proprietà e dell'appropriazione. In quanto radicalmente Altro, solo la morte ci consegna la cifra di ogni possibile alterità a partire, diceva Agostino, da quell'alterità dell''amico' che è in fondo l'incommensurabile, l'inappropriabile, irriducibile a ogni misura, a ogni metro 'patrimoniale' del Soggetto. Risiede qui il senso profondo dell'amicizia, l'inappropriabile dell'amicizia. È a questo Altro allora che si riferisce il *kairós*, cioè il tempo debito, il *debito*: cioè il dono, la coinvolgente e vincolante responsabilità del tempo. Di quel tempo che non è tempo 'proprio', *autentico*, perché non può mai essere veramente soltanto 'mio'. Valga per questo la sentenza definitiva di Blanchot: «Se c'è una parola inautentica, questa è sicuramente la parola 'autentico'», perché paradossalmente è sempre l'Altro che me lo rende possibile.

E con questo vorrei concludere, anche se avrei molto altro da dire. L'enigma di quello strano e improbabile evento cosmico cui diamo il nome di 'vita' è interamente depositato, come Jacqueline aveva compreso

[9] E. Levinas, *Il Tempo e l'Altro*, Il Melangolo, Genova 1987, p. 5.

nella sua laica e appassionata radicalità, nel tempo dell'istante, nel tempo sospeso del *kairós*: nel persistere dell'*interim* tra erranza e dimora, esilio e regno, disperazione e speranza. Null'altro può significare il filosofare – e il poetare – nel tempo dello *spaesamento cosmico*, se non praticare con lucida passione questo *interludio*.

Martin Rueff

Un instant, s'il vous plaît[1]

Un instant, s'il vous plaît. S'il y avait quelque intérêt historique, poétique ou théorique *à isoler entre les poètes et les traducteurs* un ensemble de «poètes-traducteurs» on pourrait peut-être les reconnaître au fait que leur réponse, différente à chaque fois à la question «pourquoi traduisez-vous?», ne différerait pas ou le moins possible de celle qu'ils apporteraient à la question «pourquoi écrivez-vous?».

Jacqueline Risset écrit ainsi dans le texte *Poésie, traduction, mémoire* qui sert d'introduction aux quatre conférences qu'elle prononça au Collège de France: «La traduction dont il sera ici question est celle qui se définit comme l'effet de la pression "intérieure" […] sur qui écrit, et en particulier sur qui écrit de la poésie»[2]. Et puisqu'écrire, et en particulier écrire de la poésie, c'est vivre dans la conviction que la différence entre *rêves de choses* et *rêves de mots* est difficile à situer, il n'y aurait même pas grand sens à réserver les premiers, les rêves de choses, aux poètes et les seconds, les rêves de mots, aux traducteurs, ni même les uns et les autres alternativement aux deux visages d'un même destin, d'une même voix.

Disons que le poète-(traducteur) va de la chose-mot au mot et que, et cela est en apparence plus simple et sans doute plus vrai, le (poète)-traducteur va du mot-chose au mot. En d'autres termes les poètes-traducteurs font circuler les génitif de l'expression de Mallarmé «don du poème», ils veulent eux-mêmes faire don d'un poème à leur langue et font à leur

[1] Questo testo è la trascrizione della registrazione della conferenza di Martin Rueff nell'ambito del convegno «Jacqueline Risset. Une certaine joie» del 22 ottobre 2015. La trascrizione non è stata rivista dall'autore, che è stato impossibile contattare [N.d.C].
[2] J. Risset, *Traduction et mémoire poétique. Dante, Scève, Rimbaud, Proust*, Hermann, Paris 2007, p. 18.

langue le don du poème des autres puisque – la formule est connue – c'est celle du *Méridien*: «Toute traduction veut être en premier lieu la chance qui entre beaucoup d'autres reste la première pour la poésie, celle tout simplement d'être à la portée de la main»[3].

Polythéistes, les poètes-traducteurs vénèrent l'existence des langues en Babel, ils offrent le récit ancien de ses chances à la condition qu'ils sachent ou qu'elles sachent s'y rendre disponibles. Pour le reste, il ne faut pas se tromper, il y a toujours eu des poètes-traducteurs, toujours, car la poésie n'a cessé de célébrer les possibilités de la langue parmi les langues, fascinée par le *factum linguarum* au moins autant que par le *factum linguae* – Du Bellay, Marot, Milton et, plus près de nous, Ungaretti, Pound, Celan, Bachmann, Jaccottet: la liste est longue et elle est non homogène et elle mériterait l'étude.

Au XX[e] siècle on dira que les poètes-traducteurs sont convaincus que la traduction est une des cordes de leur lyre impersonnelle. Par la traduction ils font l'épreuve des transactions délicates qu'implique la vie de tout sujet dans *une* langue puisqu'il est déjà très difficile d'écrire dans *sa* langue. Je cite un traducteur proche de Jacqueline, Bernard Simeone: «Traduire désapprend la possession, l'identification, l'idolâtrie toujours aux aguets dans le rapport à ce qui s'inscrit»[4]. Jacqueline écrivait dans *La Traduction commence*: *«C'est le moi qui est troué en plein milieu»*[5].

Dans le cas de la poésie italienne, et peut-être pour des raisons qui tiennent au statut national du bilinguisme italien, d'abord latin-dialectes puis italien-dialectes, les poètes offrent fréquemment un cahier de traductions où il faut voir bien sûr plus qu'un exercice de style. Parmi les plus récents je pense à Erba, à Ceronetti, à Sanguineti mais aussi à Fortini, à Zanzotto et à Magrelli. En France les poètes-traducteurs n'ont pas manqué même s'ils sont moins nombreux qu'en Italie. Parmi les plus récents on peut citer Bonnefoy, Deguy, Mouchard, Simeone et Jacqueline Risset. Il faudra à chaque fois montrer comment la traduction ne véhicule pas seulement la poésie mais la poétique d'une tradition linguistique. On comprendra aisément que traduire Rilke n'a pas le même effet sur un poète français, je pense à Jaccottet, que traduire Zanzotto, Dante ou, bien-sûr, Petrarca.

Les poètes-traducteurs voudraient hâtivement aujourd'hui déloger le sujet de la langue et par là sans doute cherchent-ils une voie pour l'insubordination,

[3] P. Celan, *Notice sur Ossip Mandelstam*, in *Le Méridien et autres proses*, (traduit de l'allemand et annoté par J. Launay), Seuil, Paris 2002, p. 93.
[4] B. Simeone, *Écrire, Traduire, en métamorphose*: *l'atelier infini*, Verdier, Paris 2014, p. 11.
[5] J. Risset, *La Traduction commence*, Christian Bourgois, Paris 1978, p. 28.

une manière de lutter contre la maîtrise, l'autorité, la posture du verbe haut. Traduire c'est alors servir, c'est honorer en soi le conflit de fidélité qui anime chacun et chacune et auquel le poète, plus qu'aucun autre, voudrait être sensible. Traduire c'est faire œuvre en désœuvrant, Mallarmé cite aussi ce terme[6], la possibilité de son œuvre. Et un jour viendra peut-être où l'on pourra faire la part de ces méthodes poétiques souvent convergentes: polyphonie, anonymat, hétéronymie, traduction *à coup sûr.* La poésie italienne, la poésie française comptent quelques belles poétesses-traductrices et, si elle n'avait pas détesté les positions de souveraineté, je dirais volontiers que Jacqueline Risset est leur patronne, leur sainte.

Peut-on alors parmi les multiples activités de la traductrice, de la philologue et de la poétesse repérer des motifs, des pratiques, des théories aussi – développées ici dans la théorie, amorcées là dans le poème – qui permettraient de penser ensemble les trois mouvements de son œuvre, c'est-à-dire penser ensemble la philologie comme poésie, la poésie comme philologie et la traduction? Est-ce qu'on peut trouver justement un lieu où poésie, philologie et traduction se nouent?

Créer de manière privée et de manière publique ce lien a été, me semble-t-il, le souci constant de Jacqueline Risset, et cette institution l'indique, à la fois poétesse, traductrice, poétesse-traductrice et philologue.

J'ai pu récemment étudier la manière dont la pratique de la traductrice, c'est un point capital, a influencé la pratique de la poétesse et comment cet échange culmine dans la publication, exercice très important et très difficile, de ses auto-traductions. Ainsi de l'auto-anthologie *Il tempo dell'istante. Poesie scelte* qui rassemble des poèmes écrits en français et dont elle offre une version en italien. J'aimerais juste citer la note qui précède ces poèmes:

> 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[7].

[6] St. Mallarmé, *Correspondance complète (1862-1871)* suivi de *Lettres sur la poésie (1872-1898)*, Gallimard, Paris 1995, p. 321.

[7] J. Risset, *Nota introduttiva*, in *Il tempo dell'istante. Poesie scelte 1985-2010*, Einaudi, Torino 2011, p. VI. Trad. francese: «Un écrivain français qui se traduit lui-même en italien a tendance à accueillir tel ou tel procédé d'approximation poétique «en soi», tandis que les poètes italiens d'aujourd'hui tendent à s'en prendre à l'hégémonie du nom en insérant dans

Mais c'est moins à ce problème que je voudrais consacrer les remarques qui suivent qu'à ce qui me semble sous-tendre la poétique de Jacqueline Risset. Ce qu'il faut appeler, ce que je propose d'appeler «les leçons sur la conscience intime du temps» chez Jacqueline Risset.

Or il faut faire ici état d'une tension et cette tension, à mon avis, n'a pas été soulignée et je pense qu'elle est essentielle. La conscience du temps de la traductrice, la conscience du temps de la poétesse, la conscience du temps de la prosatrice sont-elles les mêmes? On a fait jusqu'ici comme s'il y avait une seule conception de l'instant qui valait pour toute l'œuvre de Jacqueline Risset. Je pense le contraire.

Cette question ne serait pas si urgente si elle ne permettait pas de reconduire à ce que Jacqueline Risset ne cessa d'appeler, sans jamais questionner le terme, «l'expérience poétique». Jacqueline parle tout le temps d'expérience poétique ou d'acte poétique.

Comment vais-je procéder? Je vais partir du problème tel qu'il est posé dans *Traduction et mémoire poétique* et puis je vais essayer de considérer le motif de l'instant dans la poésie de Jacqueline Risset, dans les six recueils, de *Jeu* à *Les Instants* et je vais l'opposer au triptyque en prose formé par *Traduction et mémoire poétique,* l'essai sur Proust et *Les Instants les éclairs.* Ce que je crois, ce que je propose à la méditation du lecteur, c'est que le concept d'instant se modifie dans l'œuvre de Jacqueline Risset et que cette modification, d'une certaine manière, commande le passage d'une certaine poésie à une certaine prose poétique. Je me demanderai pourquoi la méditation sur l'instant passe ainsi de l'écriture poétique à l'écriture en prose et en quoi ce changement affecte la conscience du temps.

Je fais l'hypothèse que la traduction, sa pratique et sa théorie ne sont pas étrangères à cette évolution.

Instant physique, instant poétique, instant limite. Risset retrouve Aristote plus que Platon à mon avis qui explique, mieux qu'un autre, l'angoisse des enfants devenus grands, ça passe vraiment trop vite. Je cite Aristote qui le dit de manière plus technique, il est vrai, en *Physique*, *IV*:

> L'instant est, en un sens, le même, et, en un autre sens, pas le même; en effet, en tant qu'il est en telle et telle situation, il est différent (c'est le 'ce qui fait être' pour l'instant), mais en tant que l'instant s'identifie avec son substrat, il est le même[8].

leur production des éléments du discours qui avaient été jusque là "exclus" ou éloignés du poème. L'auto-traduction en ce sens engendre une espèce d'anamnèse d'une certaine manière inévitable. La traduction comme la poésie, dont elle est une forme, se nourrit de mémoire».

[8] Aristote, *Physique* IV, 219 b 12-15.

L'instant, c'est le présent devenu intense comme une limite s'évanouissant, c'est l'insistance dans ce qui se désiste. On pourrait dire, justement, en reprenant la citation d'Aristote, qu'il y a deux contradictions entre les deux aspects de l'instant chez Aristote. Ces contradictions s'expriment en de multiples oppositions dans toute son œuvre. On peut dire, par exemple, que c'est l'opposition de l'antérieur/postérieur, c'est celle de la limite et du nombre nombrant, c'est celle du continu et de la division en puissance, c'est celle de la ligne et du point.

Il semble que les multiples oppositions d'Aristote peuvent se résumer de façon schématique à l'opposition de la continuité, de la durée et de la limite. Le tranchant de la succession.

L'instant, on ne l'a pas bien défini, quand en jouant sur l'étymologie on a dit de lui qu'il est ce qui ne tient pas, l'*instans.* L'instant, c'est à la fois ce qui tient ensemble et qui retient donc, d'une part, c'est-à-dire ce qui attache, et ce qui sépare et ce qui défait, d'autre part, ce qui détache. Et c'est précisément chez Aristote, parce que l'instant est ce qui attache et ce qui détache, que le temps est pour lui ce qui assure la croissance mais aussi la destruction. Et Aristote le dit, il est plus ce qui assure la destruction que la croissance. C'est ce que montre notamment le grand livre de commentaires de Goldschmidt, *Temps physique et temps tragique*[9], dans lequel Goldschmidt dit que la description du temps d'Aristote semble homogène, semble dire que le temps c'est ce qui construit, ce qui détruit, mais en réalité plus il construit, plus il détruit.

Le temps a un pouvoir destructeur, c'est pourquoi Aristote écrit en 222b: «*dans le temps toutes choses* naissent et périssent. C'est pourquoi les uns soutiennent que le temps est la chose la plus sage. Mais le pythagoricien Paron la déclare la plus ignorante parce que dans le temps on oublie». Or c'est là la thèse la plus correcte, dit Aristote, le temps comme oubli.

Je fais donc ici le pari que l'amphibologie de l'instant attachant et détacheur, comme celle du temps constructeur et destructeur, habite l'œuvre de Jacqueline Risset tout entière, qu'elle en est la tension la plus vive et qu'elle permet de mieux comprendre le rapport entre l'œuvre de traduire et l'œuvre de l'écriture poétique et, au sein de cette dernière, l'évolution qui mena Jacqueline d'une évocation poétique des instants, de *Jeu* ou *Petits éléments de physique amoureuse*, à la traduction de ses instants en prose. Je crois qu'on est passé, si l'on veut, d'un schéma poétique de l'instant comme détachement à une poétique en prose de l'instant comme recollection et,

[9] Cfr. V. GOLDSCHMIDT, *Temps physique et temps tragique chez Aristote: Commentaire sur le Quatrième livre de la Physique (10-14) et sur la Poétique*, Vrin, Paris 2000.

d'une certaine manière, du triptyque Dante-Scève-Rimbaud à Proust et, dans l'œuvre de Jacqueline, c'est Proust qui a le dernier mot. Pas simplement, comme je le dirai, dans l'essai sur la joie mais dans *Les Instants les éclairs* qui est tout entier un livre de gloses de Proust.

Je pose le problème et puis je donnerai quelques éléments de sa résolution. Quand elle est invitée par Bonnefoy et Ossola à tenir ses leçons de poétique au Collège de France au printemps 2002, Jacqueline Risset se propose, je la cite, de répondre à la question «Qu'est-ce que la poésie?»[10] en parlant de traduction et mémoire poétique à travers quatre exemples majeurs qui définissent un peu le *templum* de son œuvre: Dante, Scève, Rimbaud et Proust. Que la réponse à une question théorique, à une question d'essence même, «qu'est-ce que la poésie?», passe par un long détour herméneutique ne surprend pas. C'est sûr qu'aujourd'hui répondre à la question «qu'est-ce que la poésie» comme l'aurait fait un Heidegger par exemple, laisse place à des tentatives plutôt herméneutiques ou philologiques – on essaie de voir chez un auteur ce que ça devient pour dire ce qu'on peut dire de ce qu'il dit. Mais ce qui étonne, en revanche, c'est que la réponse à la question de l'essence de la poésie passe par une tension créée par Jacqueline entre traduction et mémoire poétique.

Cette tension n'apparaît pas au premier abord. La traduction comme transmission est évidemment continuité et la mémoire comme maintenance est condition de cette continuité, qu'il s'agisse des êtres ou des œuvres. La tension, donc, n'est pas immédiate, elle est construite par Jacqueline au fil de l'article, de la préface. Car tout l'enjeu de ce texte est d'introduire, au sein de ces deux opérations de continuité que sont la traduction et la mémoire, des opérateurs de discontinuité. Elle commence donc par expliquer ce qu'elle entend par traduction et quand elle la présente voilà comme elle en parle. Elle dit: il s'agit d'une «pression "intérieure"»[11], d'un surgissement, d'un élan. La traduction, c'est un «départ»[12]. C'est «une sorte de détonateur d'écriture» qui reste «un élément inséparable du parcours»[13]. Donc la traduction n'est pas l'opération par laquelle un sujet assurait la continuité entre deux langues au moyen d'une œuvre. Elle est la mèche qui met le feu aux poudres de l'inspiration poétique, elle est l'incandescence, elle est le détonateur.

[10] J. Risset, *Traduction et mémoire poétique*, cit., p. 17.
[11] *Ibid.*, p. 18.
[12] *Ibid.*, p. 19.
[13] *Ivi.*

> «Elle existe», dit Jacqueline, «sous cette forme beaucoup plus fréquemment qu'on ne le décrit»: c'est l'«exigence de la part de celui qui la vit – comme une exigence imprévisible, qui entraîne la découverte d'une sorte ou de plusieurs sortes de possibilités poétiques […] à l'intérieur d'une langue donnée»[14].

Elle correspond à ce que j'appellerai une émotion spécifique de découverte. Et c'est ici que surgit une image qui est fréquente chez Jacqueline pour décrire la traduction: de là le fait que «la traduction, lorsqu'elle intervient dans l'activité poétique, émerge d'un choc»[15]. Donc la traduction, ce n'est pas la continuité d'une langue à l'autre à travers une œuvre, c'est un choc. Et Jacqueline va alors entreprendre de déconstruire les images continuistes de la traduction. Elle dit: «on pense généralement aux grandes traductions – elle pense évidemment à son travail sur Dante – comme à des transpositions tranquilles à partir d'un modèle», c'est-à-dire généralement à une «référence filiale fondée sur l'autorité»[16]. Mais en réalité, et les quatre études vont le démontrer, il en va tout autrement. La traduction, c'est la poussée, c'est le surgissement, c'est l'éclair. Ce n'est pas le lent travail de la transmission selon un paradigme qui est très actif aujourd'hui. C'est, par exemple, dit-elle, «l'obsession lumineuse» de Dante comme rupture. C'est le surgissement de Speroni pour Scève, c'est l'aube chez Rimbaud, ce sont les lois impérieuses, c'est-à-dire la poésie, chez Proust. Il ne s'agit pas seulement pour elle d'étudier ce qu'on a appelé des poètes-traducteurs, mais de montrer que la traduction impose une conception de l'acte poétique comme rupture.

Faut-il alors chercher la continuité de l'instant dans la mémoire, puisque la mémoire assure le *continuum* des vécus ? Jacqueline va s'enfoncer au contraire dans la tension de l'instant comme rupture. Bien sûr, dit-elle, «la poésie est depuis toujours réminiscence»[17], elle est lien musaïque et, elle le dit, «il y a dans le langage poétique un élément qui appartient à la durée, et qui échappe à la hachure quotidienne du langage»[18], mais elle se reprend: «il faut dire» en fait «que dans la mémoire poétique […] quelque chose de l'ordre de l'événement à un certain point a eu lieu»[19]. Et de même qu'elle avait déconstruit les modèles continuistes de la traduction

[14] *Ibid.*, p. 19.
[15] *Ivi.*
[16] *Ivi.*
[17] *Ibid.*, p. 20.
[18] *Ivi.*
[19] *Ivi.*

en insistant sur les éléments de rupture pour elle, elle va chercher dans l'imaginaire de la mémoire, dans les représentations de la mémoire, des modèles pour penser la mémoire comme événementialité et pas comme continuité. Évidemment elle trouve ce premier modèle chez Benjamin, c'est le choc. On se prend d'ailleurs à regretter qu'elle ne commente pas ici le texte de Benjamin sur la traduction, mais c'est normal puisqu'elle parle de la mémoire, puisque, je le rappelle, Benjamin parle de la traduction comme d'«un passage d'une langue à l'autre par un *continuum* de métamorphoses»[20]. Donc il me semble qu'en réalité elle n'est pas benjaminienne, elle pense, au contraire, non pas la traduction comme un *continuum* de métamorphoses mais comme une série de ruptures, de sauts, de chocs.

Elle va ensuite chercher le modèle de l'évènement qui troue la mémoire chez Saussure et ses anagrammes. Et elle écrit: «le langage poétique institue toujours une temporalité autre»[21] et elle cite Starobinski «on sort du "temps de la consécutivité" propre au langage habituel»[22]. Le texte alors va connaître un virage très radical et c'est la fin de ce texte: il est un élément, écrit Jacqueline qui «perturbe» toujours la traduction et la mémoire poétique et «d'une certaine façon les contredit»[23]. C'est ces éléments que nous étudions, c'est l'élément limite, mieux l'expérience de la limite, ce qui explique aussi son attachement à l'Avant-garde, expérience de l'absolu chez Dante, expérience de la rupture chez Rimbaud, expérience de la césure chez Proust, qu'il s'agisse de l'irréel ou du sacré, expérience aussi de la faille qui sépare le reste de l'espace et de l'expérience, syncope chez Bonnefoy et surtout, surtout, Zanzotto. Elle écrit: «Zanzotto définit ainsi le cœur de l'expérience poétique: "il y a une flamme, un éclairement et une suspension, une négativité"» qui est, écrit Zanzotto, comme une «sorte d'orgasme qui comporte une suspension de la conscience» ou plus exactement – c'est typique de Zanzotto – «comme […] un éternuement»[24], *uno starnuto*. Ainsi, si pour Jacqueline Risset, traduction et mémoire poétique permettent de répondre à la question de ce qu'est l'acte poétique, c'est qu'elles ne constituent pas les conditions extérieures et postérieures à son surgissement mais parce qu'elles sont à la fois la cause et l'effet, l'énergie et la *dynamis*, mais c'est surtout que l'une et l'autre incarnent la tension

[20] W. Benjamin, *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, dans R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser *Gesammelte Schriften*, Bd. II/1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991, p. 151.
[21] J. Risset, *Traduction et mémoire poétique*, cit., p. 21.
[22] *Ivi.*
[23] *Ivi.*
[24] *Ibid.*, p. 25.

du continu et du discontinu propre à l'acte poétique. Jacqueline pense la traduction comme l'irruption d'un désir continué et elle pense la mémoire comme la continuation de l'éclair. L'une, la traduction, va du discontinu au continu, l'autre, du continu au discontinu, mais cette tension, ce double mouvement me semble constant dans toute son œuvre et c'est ce que je vais juste indiquer.

Voilà comment on peut reconstruire l'affaire, me semble-t-il. Si on prend l'ensemble de ses six recueils, *Jeu* (1971*), La Traduction commence* (1978), *Sept passages de la vie d'une femme* (1985), *L'Amour de loin* (1988), *Petits éléments de physique amoureuse* (1991) et *Les Instants*, on s'aperçoit que dans ce qui semblerait un *continuum* il y a en réalité une rupture très nette. Et, si on a les recueils de Jacqueline en tête, cette rupture ne peut pas passer inaperçue.

Cette rupture, c'est le passage d'une poétique plutôt spatialisante, inspirée des grands modèles de l'Avant-garde, pas simplement française mais évidemment italienne et américaine (Gertrude Stein). Et cet expérimentalisme, il porte sur *Jeu* et *La Traduction commence.* Ça, c'est le premier moment. Dans ses deux premiers recueils l'instant est tout le temps spatialisé et ensuite, à partir de *Sept passages de la vie d'une femme* et surtout avec le recueil qui est à mon avis le pivot de son œuvre, c'est-à-dire *L'Amour de loin* (1988), la poésie s'empare de l'instant comme discontinuité, comme perte, et ce mouvement on va l'avoir jusqu'aux *Instants* en 2000. Et on pourrait montrer un nombre d'exemples croissants de ces indications d'instants comme rupture qui impliquent dans le poème – Stefano Agosti en a parlé[25] – le surgissement d'un je lyrique qui est constamment en manque d'instant. L'épreuve de l'instant, c'est l'épreuve du manque, du manque à soi ou, comme dit Deguy dans une formule célèbre et importante, celle du «nous nous faisons à tous un défaut si cruel». L'instant chez Risset, c'est le se faire défaut à soi-même et donc, dans les recueils poétiques – pour le dire de manière un peu scolaire, grossière – l'instant est vécu comme rupture et discontinuité, comme défaut.

À ce modèle s'oppose un autre modèle, un autre modèle de l'instant, et ce modèle c'est le modèle proustien, qui occupe le virage des années 2000, qui est le virage vers la prose. Mais avant d'en venir à ce virage, il faut se demander ce qui s'est passé justement entre *La Traduction commence* et les *Sept passages de la vie d'une femme.* Je ne renvoie pas ici à des questions de sa vie privée dont j'ignore tout bien que je fusse assez proche d'elle mais,

[25] L'autore fa qui riferimento all'intervento di Stefano Agosti dal titolo *Il testo degli istanti* presente in questo stesso volume [N. d. C.].

je crois, ce qui s'est passé, c'est tout simplement le travail de Dante et de Pétrarque dans sa propre poésie, c'est-à-dire qu'elle part d'une poésie qui est proche de modèles expérimentaux et en réalité elle déconstruit ces protocoles expérimentaux de *Jeu* et de *La Traduction commence* par Dante et par Pétrarque. Et c'est la traduction de Dante et de Pétrarque qui opère dans les poèmes. Et en fait, je sais que c'est un peu gonflé de dire cela, mais il me semble que la poésie de Jacqueline, bien qu'elle épouse tous les traits formels du dantisme – si on oppose Dante et Pétrarque comme le fait Contini, c'est-à-dire polyphonie, plurilinguisme, expérimentalisme de l'autre, alors que Pétrarque c'est monolinguisme, unicité du ton etc. – la poésie de Jacqueline, c'est une poésie qui essaie de faire passer Dante dans Pétrarque et pas du tout le contraire, je crois. C'est vraiment une poésie qui est une poésie et ce qui fait que l'instant est vécu comme une rupture, et d'ailleurs on pourrait revenir sur l'exposé de Jean-Luc Nancy[26], sur sa conférence, en ces termes: la trace de Scève, c'est parce qu'elle ne veut pas parler de Pétrarque; pourquoi elle ne veut pas parler de Pétrarque? parce qu'elle est en train de traduire Dante et donc elle parle de Scève parce qu'elle parle du Pétrarque qui l'anime complètement, c'est-à-dire le poète de la rupture. Et d'ailleurs, il y a beaucoup de poèmes, on le sait, qui sont inspirés directement par Pétrarque.

Alors le virage, le deuxième virage, me semble-t-il, c'est le virage dans lequel les textes de la fin vont reprendre la question de l'instant dans ce triptyque que forment à mon avis *Traduction et mémoire poétique, Les Instants les éclairs* et *Petits éléments de physique amoureuse* où l'instant est rattrapé par la prose. Et l'instant est rattrapé par la prose dans un schéma qui est un schéma de continuité, c'est-à-dire que l'instant n'est plus ce qui sépare mais ce qui rassemble. Et ici, il faut le dire, Jacqueline, à mon avis, passe de, donc, Pétrarque, Rimbaud, Dante-Pétrarque-Rimbaud ou Dante-Scève-Rimbaud à Proust. La preuve je veux la trouver dans une marque philologique qui me paraît très importante, c'est la hantise d'une phrase de Proust chez Jacqueline et c'est la phrase que j'aimerais citer et commenter pour finir. Et qui est une phrase sur laquelle Lévi-Strauss a médité longtemps et il en fait même une épigraphe de ses *Mythologiques*: «Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous pour la sentir, l'homme affranchi de l'ordre du temps»[27]. Et cette formule de Proust

[26] L'autore fa qui riferimento all'intervento di Jean-Luc Nancy dal titolo *Dame de très haute tenue /Jacqueline sans fin venue* presente in questo stesso volume [N. d. C.].
[27] M. Proust, *À la recherche du temps perdu, Le temps retrouvé*, t. VII, Gallimard, Paris 1992, p. 170, cit. in CL. Lévi-Strauss, *L'Homme nu, Mythologiques*, t. 4, Plon, Paris 1971, p. 502.

on la retrouve dans *Les Instants les éclairs,* citée et transformée, comme on peut le voir, tout à fait présente:

> Ardeur? C'est l'instant même
> mais l'instant fait de la somme de deux perceptions qui
> se touchent et se multiplient entre elles
> deux perceptions devenant une[28]

Et donc l'instant qui est surtout l'instant de *Les Instants les éclairs*, ce n'est plus du tout l'instant qui défait, l'instant du défaut cruel comme dans les poèmes avec leur virage pétrarquiste, c'est l'instant qui recolle et qui fait toucher justement à Dante par un autre côté, c'est-à-dire qui nous affranchit de la temporalité – la formule est très complexe, j'ai essayé de l'analyser dans le détail dans le texte – elle est très complexe parce qu'elle implique une causalité étrange: «une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous pour la sentir l'homme affranchi de l'ordre du temps»[29]; c'est-à-dire que le sujet qui est capable de sentir cette minute, il est créé par la minute même: c'est la théorie justement de ces deux instants qui se télescopent.

La confrontation des deux époques dans *Les Instants les éclairs,* du passé et du présent, n'a certes pas pour seul effet de faire resurgir le passé dans le présent mais bien de faire jaillir comme l'étincelle de deux pierres frottées, un troisième temps comme hors du temps, le temps pur, l'éclair, la foudre, l'état pur du temps: une pure présence soustraite au passage, hors du temps, un instant qui recollerait tous les instants – on mesure bien sûr l'effet sentimental de cette expérience. Tandis que le report du passé dans le présent pourrait plonger le présent du sujet dans une nostalgie qui lui ferait sentir toute sa finitude, l'expérience du temps est ici vécue comme une renaissance. Mais moins une renaissance du moi empirique qu'une renaissance d'un sur-moi pour lequel la mort n'aurait plus aucune signification. Et c'est un des sujets centraux de *Les Instants les éclairs*.

Cet instant qui ne se tient nulle part dans le temps est évoqué chez Jacqueline, comme chez Proust, à travers un lexique qui n'a pas peur d'emprunter des motifs idéalistes puisque le terme «essence» chez lui comme chez elle est répété à plusieurs reprises. Et Proust, comme Jacqueline – mais Jacqueline les prend chez Dante – évoque très souvent la dimension céleste et aérienne de ces nourritures.

---

[28] J. Risset, *Les Instants les éclairs*, Gallimard, Paris 2014, p. 161.
[29] M. Proust, *À la recherche du temps perdu, Le temps retrouvé*, t. VII, cit., p. 170.

Cet écart des temps résolu dans l'instant, hors du temps, est explicité à travers un grand nombre de métaphores, notamment des métaphores picturales et des métaphores musicales. «Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous, pour la sentir, l'homme affranchi de l'ordre du temps», ou la femme affranchie de l'ordre du temps, c'est – me semble-t-il – la leçon des instants de Jacqueline Risset. Encore faut-il préciser que cette leçon doit être reconstruite dans la totalité de l'œuvre.

TRA INVENZIONE E MODELLO

Jean-Pierre Ferrini

Dante en France (après Jacqueline Risset)

1.

Jacqueline Risset aimait rapporter une anecdote significative de la réception de Dante en France. Lorsqu'elle commença à songer à écrire un essai sur Dante, avant de se mettre à traduire Dante (elle ne l'envisageait pas encore), vraisemblablement vers le milieu des années 1970, elle pensa à la collection «Écrivains de toujours» des éditions du Seuil, car le nom de Dante étonnamment ne figurait pas dans le catalogue de cette collection. En réponse, on lui dit que Dante n'était plus qu'un écrivain poussiéreux et qu'il n'intéressait presque plus personne.

Même si nous ne pouvons pas généraliser la remarque d'un éditeur à l'ensemble des lecteurs, l'anecdote révèle toutefois un certain état d'esprit. Il a fallu donc dépoussiérer, dépoussiérer Dante, exécuter le programme qu'avait énoncé Ossip Mandelstam en 1933 dans son *Entretien sur Dante*: «Impensable de lire les Chants de Dante sans les attirer vers l'époque contemporaine. C'est dans cette intention qu'ils ont été écrits. Ils sont des appareils à capter l'avenir. Ils appellent un commentaire au futur»[1].

Le XIX^e^ siècle compte quelques traductions notoires de Dante, *L'Enfer* par Rivarol (1783), Artaud de Montor (1811-1813), Fiorentino (1841), *Le Purgatoire* par Ozanam (1850) et surtout Lamennais (1855). Au début du XX^e^ siècle, on retient les traductions de Louise Espinasse-Mongenet (1913), de Longnon (1931-1934) et de Masseron (1947). Ensuite, André Pézard traduisit l'œuvre complète dans la Pléiade pour le septième centenaire de la naissance de Dante en 1965. Cette date indique à la fois une apothéose de la «dantologie française» et un nouveau départ, un «départ dans l'affection et le bruit neufs» pour paraphraser Rimbaud.

[1] O. Mandelstam, *Entretien sur Dante*, La Dogana, Genève 2002, p. 52.

Jacqueline Risset en souligne deux raisons: l'importance en 1967 de l'édition de Giorgio Petrocchi de la *Commedia secondo l'antica vulgata* (qui restituait la densité, l'âpreté de l'écriture de Dante) et le numéro 23 que la revue «Tel Quel» consacra à Dante à l'automne 1965 et auquel elle participa en traduisant une lettre de Giambattista Vico. Figuraient au sommaire *Dante et la traversée de l'écriture* de Philippe Sollers, *Dante dans la perspective philosophique* de Schelling, *Inf. VIII* d'Edoardo Sanguineti, *Trois rêves* de Bernard Stambler et cette lettre de Vico datant du 26 décembre 1725 *Sur Dante et sur la nature de la vraie poésie*. En ce début du XVIII[e] siècle, l'intention de Vico était de redonner une place à Dante que le pétrarquisme puis le classicisme avaient éclipsé:

> […] vous chérissez Dante, dit-il à son interlocuteur, contre le cours naturel des jeunes gens, lesquels, par le fait du beau sang qui rit dans leurs veines, se plaisent aux fleurs, aux grâces, aux ornements; et vous, avec un goût austère avant le temps, vous sentez ce divin poète qui semble aux sensibilités délicates de notre époque notablement inculte et rude et qui produit, pour les oreilles amollies par des musiques efféminées une harmonie souvent âpre et parfois même désagréable[2].

Quant à la revue «Tel Quel», son intention ne visait plus les sensibilités délicates, mais plutôt une certaine solennité dont la principale conséquence était de monumentaliser Dante.

Dante et la traversée de l'écriture de Philippe Sollers a correspondu pour Jacqueline Risset à un commencement. Ce n'est pas pour rien que le titre de son essai *Dante écrivain* (1982) est une reprise du livre de Roland Barthes, *Sollers écrivain* (1979). «Aucune œuvre sans doute autant que celle de Dante ne donne l'impression d'un secret qui échappe»[3]. La force, la beauté de cet *incipit* de *Dante écrivain* reprendrait une des intuitions de Sollers affirmant que le secret de *La Divine Comédie* demeurerait irréductible malgré les sommes érudites de commentaires pour l'expliquer. Le rapport théorique à la littéralité du texte que défendait le groupe Tel Quel appartient à l'enfance de l'art de Jacqueline Risset. Lorsque Sollers écrit que «Béatrice s'efface dans l'écriture qu'elle suscite»[4], il rompt avec les interprétations qui allégorisent Béatrice. La mort de Béatrice devient expérience des limites, traversée de l'écriture. En mourant, Béatrice donne à Dante

[2] G. B. Vico, *Sur Dante et sur la nature de la vraie poésie*, in «Tel Quel», 23, 1965, p. 70.
[3] J. Risset, *Dante écrivain ou l'Intelletto d'amore*, Seuil, Paris 1982, p. 9.
[4] Ph. Sollers, *Dante et la traversée de l'écriture*, in *L'Écriture et l'expérience des limites*, Seuil, Paris 1968, p. 31.

une langue; d'une langue morte (le latin), Dante fonde une langue vivante (l'italien). La relation dans ce sens que Jacqueline Risset établit avec un des chapitres de la *Vita nuova* (XIX) est particulièrement féconde. Alors que deux amies de Béatrice demandent à Dante quelles sont les causes de l'amour qu'il éprouve, Dante répond que sa béatitude provient des paroles qui louent sa dame. Puis réfléchissant à la signification de ces paroles, il constate que sa langue se met à parler comme d'elle-même (*la mia lingua parlò quasi come per se stessa mossa*[5]), avant d'entonner la chanson, *Donne ch'avete intelletto d'amore*. Pour Jacqueline Risset, cette étape qu'elle qualifie de «nouveau départ» est cruciale, comme en témoigne le fait qu'elle coordonne la formule de Dante au titre de son essai: *Dante écrivain ou l'Intelletto d'amore*. L'écriture de Dante est *Intelletto d'amore*, intelligence d'amour. Dante noue dans sa langue le nom de Béatrice. Jean-Claude Milner l'énonça autrement en 1978 dans *L'Amour de la langue*: «Pour quelques-uns, l'Autre peut se présenter aussi bien en figure de langue qu'en figure de femme. Tel est le cas de Dante, pour qui Béatrice et la langue italienne sont en position identique»[6].

Je me permets d'accentuer cet aspect parce que je le crois fondateur d'une nouvelle lecture de Dante en France privilégiant le «côté palpable des signes» (Roman Jakobson) et de tout un courant de pensée qui a renouvelé notre approche de la littérature:

> Dante scrutera à tel point la question linguistique, écrit Jacqueline Risset dans *Dante écrivain*, qu'il y fera sans cesse retour – retour sur la langue en elle-même en tant qu'épaisseur, en tant que matière spécifique, et résistance au geste qui l'emploie. Il la scrutera au point de faire émerger, de façon insistante *les bords mêmes de la langue* – les points où elle touche à ses frontières qui l'abîment et la dissolvent, le bruit d'une part, la musique de l'autre[7].

Il suffit de relire le chant XXXIII du *Paradis* qui ne conclut pas mais qui introduit *La Divine Comédie*. On pourrait encore mentionner la place que Jacqueline Risset a su accorder au corps de Dante, combien le corps de Dante dans la *Comédie* leste la matière divine (*quella materia di cui mi son fatto scriba*). Ce n'est plus le «spectacle» que voit stupéfait le pèlerin qui apparaît à la surface du texte; c'est le «spectateur», Dante écrivain, le «je», le *sujet* écrivant la *Comédie* revenu de son voyage chamanique qui est

[5] D. Alighieri, *La Vita nuova*, XIX.
[6] J.-C. Milner, *L'Amour de la langue*, Seuil, Paris 1978, p. 131.
[7] J. Risset, *Dante écrivain*, cit., pp. 82-83.

à la fois personnage et auteur: je me retrouvai, (*mi ritrovai).* Dante n'entre pas uniquement dans la forêt obscure, il entre dans le texte, fait irruption en tant que personnage dans le texte, (*nel mezzo)*, au milieu du texte qu'il écrit.

2.

Dante dans le parcours de Jacqueline Risset ne s'est pas imposé immédiatement. De la fin des années 1960 à *Dante écrivain* en 1982 un long moment a passé qui n'a pas été consacré exclusivement à traduire Dante. Les deux premiers livres paraissent la même année, en 1971 (Jacqueline Risset avait trente-cinq ans, était au milieu du chemin de notre vie), l'un sur Scève (*L'Anagramme du désir* chez Bulzoni), l'autre de poésie (*Jeu* dans la collection «Tel Quel» au Seuil). Dans ces livres, la «mémoire poétique» de Dante n'exerce pas encore une réelle pression, bien qu'on discerne déjà en creux une présence, un pressentiment. Je pense à la manière dans *Jeu* de détacher, d'isoler, d'entourer de blanc la «forêt épaisse et vive»[8] du paradis terrestre au sommet du *Purgatoire*. Ce vers est une des toutes premières traces de traductions de *La Divine Comédie* par Jacqueline Risset et en élidant l'adjectif «*divina*» (*la divina foresta spessa e viva*), peut-être est-ce cette divinité de la *Comédie* qui la retenait, l'empêchait de commencer, retardait l'idée d'escalade.

la forêt épaisse et vive

> ce n'était pas la cour ni la clairière mais cette forêt qu'on a rejointe — nulle part toutefois une idée d'escalade: les pentes ici sont douces, et d'ailleurs plutôt tournées vers la descente (pays rond, entouré par la mer – sans qu'apparaisse du tout la notion d'île) et les changements de paysage, les brusques arrivées correspondant plutôt à des tournants, ou encore à des brumes dissipées dans ce qui était là – ou bien à des trouées dans la distraction centrale[9].

Il a fallu ce détour – le détour par la poésie, par Scève et même le détour théorique, *Dante écrivain* dans l'ordre chronologique précédant la traduction de *L'Enfer* en 1985 (*Le Purgatoire* et *Le Paradis* suivront en 1988 et 1990). Le choix de Maurice Scève n'est pas non plus qu'un hasard. Scève, au XVI^e^ siècle, avec l'École lyonnaise, est un des rares écri-

[8] Ead., *La Divine Comédie. Le Purgatoire*, Flammarion, Paris 2010, XXVIII, v. 2, p. 311.
[9] Ead., *La Divine Comédie. L'Enfer*, Flammarion, Paris 2010, p. 30.

vains français qui a pris le plus la mesure de Dante et Jacqueline Risset dans *L'Anagramme du désir* relève que le Dolce Stil Novo est plus à même que le pétrarquisme de traduire la densité de *Délie* ou du *Microcosme* (la transformation du corps transparent de Daphné en laurier, en bois opaque et dense). Elle rappelle que Jean de Tournes dans la préface à sa traduction de Dante notait que Scève a contribué à surmonter les *difficultade alquante* (quelques-unes ou un certain nombre de difficultés) qui pouvaient éloigner du poète florentin les «lecteurs français». Une expression que nous pourrions faire nôtre tant la traduction de Jacqueline Risset a levé les *difficultade alquante* de *La Divine Comédie*.

Il existe maintenant une «histoire» de cette traduction que racontent les principaux textes qui préfacent les éditions successives, de 1985 à 2010, mais en lisant le chapitre «Traduire» qui clôt *Dante écrivain*, qui annonce *que la traduction commence,* a commencé, on constate que la «logique» a peu varié.

Une première évidence s'impose. La traduction de Jacqueline Risset lorsqu'elle paraît en 1985 à la demande de Louis Audibert et des éditions Flammarion est une édition bilingue (le fait est important car cette exigence était moins fréquente à cette époque). Les deux langues, l'italienne et la française, se répondaient, se confrontaient, s'entremêlaient. Ainsi, Jacqueline Risset offrait également en regard, *a fronte*, le texte de Dante.

Avec la simplicité (qui ne veut pas dire une simplification), le rythme et la vitesse (la vitesse rythmique) sont les notions fondamentales, l'invention formelle la plus novatrice de Jacqueline Risset afin de traduire au plus près la tension de la *terza rima* et le déséquilibre de l'endécasyllabe qui entraînent le texte en avant par-delà «la doctrine qui se cache sous le voile des vers étranges»[10]; afin de transmettre une expérience, celle d'un «surgissement perpétuel» qu'il est vain de vouloir enfermer dans l'espace clos d'un système métrique. Tout est débordement, excès; on rencontre de fréquentes ruptures syntaxiques, des accélérations, des rejets ou des contre-rejets, des dissymétries et inversement, la fluidité de la *terza rima* relie chaque tercet dans une étonnante transparence. (*Trasumanar significar per verba / non si porìa*), «Aller au-delà de l'humain, on ne peut le signifier par des mots»[11]. Jacqueline Risset, pour traduire cette expérience réfléchit en termes de souffle, d'énergie, d'émotion (elle va jusqu'à employer le mot de transe à propos du vertige de la *terza rima*); elle ne compte jamais; le rythme est intérieur; si un chiffre apparaît (un décasyllabe ou un alexandrin, une rime), il est comme dicté, se traduit de lui-même: «et ce

[10] *Ibid.*, IX, vv. 62-63, p. 50.
[11] J. Risset, *La Divine Comédie. Le Paradis*, I, vv. 70-71.

fut courtoisie de lui être vilain»[12]. Son clavier est celui d'une musicienne; il se décline en demi-pied, quart de pied; comme son vers, elle est libre, communique à son vers une liberté, une délivrance même. On devine une rage de l'expression, un parti pris des choses, qu'elle a pu éprouver en traduisant en italien Francis Ponge en 1971 et 1979.

La vitesse, la circularité que Jacqueline Risset a redonnées au texte de Dante, on la retrouve dans «les pensées de l'instant» qui sont au cœur de son écriture poétique, à l'image de l'ange nocher qui apparaît au chant II du *Purgatoire* et qui clôt la fin du dernier poème dans *Les Instants* (2000):

> Quelque chose de blanc
> lumière venant vite sur la mer
>
> s'en allant
> comme elle était venue, rapide[13].

Il s'agit du deuxième principe qui consiste à traduire à partir du présent, à partir du présent du traducteur, de la langue poétique d'aujourd'hui, celle d'Yves Bonnefoy ou de Michel Deguy, celle d'Edoardo Sanguineti, d'Andrea Zanzotto ou de Federico Fellini, et pour Jacqueline Risset, à partir de sa propre expérience. *Les éléments de l'interprétation scénique sont contemporains non du texte mais du metteur en scène*. «Les seuls écrivains, en définitive, qui se soient véritablement approchés de Dante sont ceux qui l'ont fait en scrutant – dans le même geste – […], la source même, de leur propre expérience d'écriture»[14]. La traduction de Jacqueline Risset ne conjugue pas Dante au passé; au contraire, elle l'adapte au présent, fut-il le plus indicible. En 1985, dans l'introduction à *L'Enfer*, nombreux ont été surpris de lire en lettres majuscules le mot AUSCHWITZ (en France, *Se questo è un uomo* de Primo Levi n'a été traduit qu'en 1987). Bien que l'Enfer de Dante ne soit pas l'enfer d'Auschwitz, l'analogie avec les trois bouches de Lucifer ou les «fonctionnaires» qui châtient les damnés, ne pouvait que réveiller la lecture de Dante. La déconstruction n'est pas un anachronisme. Soudain, les gravures de Gustave Doré ou le capuchon légendaire de Dante apparaissaient démodées, comme «l'expérience anthropologique d'Alexandre Dumas» ou «les hostelleries de la vallée de Chevreuse».

Jacqueline Risset savait évidemment que Dante était intraduisible, que Dante en français était autant inconcevable que Racine en italien.

[12] Ead., *La Divine Comédie. L'Enfer*, XXXIII, v. 150, p. 169.
[13] Ead., *Les Instants*, Farrago, Tours 2000, p. 123.
[14] Ead., *Dante écrivain*, cit., p. 15.

«Que chacun sache que nulle chose harmonisée par lien musaïque ne se peut transmuer de son idiome en un autre sans perdre toute sa douceur et son harmonie»[15]. Cette phrase du *Convivio* (I, 7), elle la répétait souvent. Mais dans ce lien musaïque (*legame musaico*), elle entendait résonner dans l'épaisseur du tissu phonique, la vision, la «visée» de la langue originale qu'ont théorisée Walter Benjamin ou Antoine Berman. Comme Dante chassant la fameuse panthère des bestiaires médiévaux qui exhale son parfum partout et n'apparaît nulle part (*De vulgari eloquentia*, I, 16), le traducteur partirait en quête d'une langue que visait la langue du texte original, une sorte de langue étrangère, disait Proust, qui résonne dans la langue de l'original. Cette idée d'une langue *désirée*, d'une langue que désire l'original, Jacqueline Risset la formulait encore dans la nouvelle édition de *La Divine Comédie* en 2010. Il s'agit, commente-t-elle, de prolonger la langue de l'original avec les moyens qu'une autre langue peut fournir dans l'expression de ce que *désirait* l'original. Parfois, on a réellement le sentiment de pareille réussite, que la traduction n'est plus que langue désirée, qu'elle a accompli le désir de la langue de original. Je cite un extrait du chant XXIII du *Paradis*:

> Si à présent résonnaient toutes les langues
> que Polymnie fit avec ses sœurs,
> les plus nourries de leur lait si doux
>
> pour me secourir, on n'atteindrait pas
> au millième du vrai, en chantant le saint rire,
> et comme la sainte lumière le rendait pur;
>
> ainsi, en décrivant le paradis,
> le poème sacré doit faire un saut,
> comme qui trouve la voie interrompue[16].

Pour saisir cette *alchimie du verbe*, on doit l'associer à la notion de «mémoire poétique», peut-être le troisième grand principe à la base de la traduction de Jacqueline Risset (les deux autres étant la vitesse rythmique et le fait que traduire est une activité qui implique le présent du traducteur).

Quand j'écris, se pressent en moi, se rassemblent autour de moi les auteurs aimés et en écrivant, on les traduirait, comme Dante traduisait dans sa langue *lo bello stilo* de Virgile. Envisagée sous cet angle, la traduction se

[15] D. Alighieri, *Le Banquet*, I, 7.
[16] J. Risset, *La Divine Comédie,* cit., *Le Paradis*, XXIII, vv. 55-63, pp. 453-454.

définit comme «l'effet de la pression "intérieure" d'une langue poétique étrangère sur qui écrit, et en particulier sur qui écrit de la poésie»[17]. Mais quand je traduis, le même phénomène se produirait. En traduisant, et peu ont eu l'audace d'aller dans cette direction, Jacqueline Risset sentait cette pression, une pression exercée par Scève, Rimbaud ou Baudelaire, par les auteurs qu'elle lisait, qui nourrissaient sa mémoire, qui l'abreuvaient du «lait des muses», qu'ils soient anciens, modernes ou contemporains, Pétrarque ou Machiavel, Leopardi ou Pasolini, d'autres, pas obligatoirement des lecteurs de Dante, comme Sade ou Kafka. On entre dans un laboratoire qu'elle qualifie de mystérieux et qu'elle assimile à la mémoire involontaire de Proust, voire aux anagrammes de Saussure ou à l'inconscient freudien. «La mémoire poétique est un laboratoire mystérieux, où les territoires du conscient et de l'inconscient entrent en rapport, et où advient une réélaboration complexe du passé»[18]. Sans cette conception de la mémoire, il est impossible de comprendre comment Jacqueline Risset traduisait et pourquoi on ne peut plus lire Dante en France de la même façon.

Jacqueline Risset n'a pas fait que traduire le texte de Dante, elle l'a étendu, élargi, agrandi; elle a modifié notre perception moyenâgeuse ou dix-neuvièmiste de *La Divine Comédie*. Avec Jacqueline Risset, l'adjectif dantesque a perdu sa valeur effroyable, Dante a retrouvé son visage; elle lui a redonné son enfance, sa jeunesse, son *dolce stil novo*. Dans le geste, le geste de Jacqueline Risset, il y a une sorte d'irrévérence, d'impertinence rimbaldienne qui dérange, déroge un ordre. Pour Jacqueline Risset, traduire Dante au XX^e^ siècle, à la fin du XX^e^ siècle, repose sur un préalable indispensable. Dans le liminaire de *Traduction et mémoire poétique*, en 2007, elle parle d'un long refus, du «doute radical» qui s'est introduit dans la question de la poésie (*che cos'è la poesia*?), avec Nietzsche et Lautréamont, Dada et Georges Bataille. D'où le titre d'écrivain et non plus de «poète» qu'elle a attribué à Dante, sachant qu'on ne pouvait plus lire *La Divine Comédie* comme avant, après Pound, Joyce et Beckett, Borges, Mandelstam et Primo Levi. Elle n'a pas non plus hésité à *repolitiser* Dante (se reconnaissant dans la passion politique, publique qui l'animait), à *laïciser* intentionnellement le conflit entre Gibelins et Guelfes, Blancs et Noirs, le débat sur la séparation du pouvoir spirituel et du pouvoir temporel.

[17] Ead., *Traduction et mémoire poétique. Dante, Scève, Rimbaud, Proust*, Hermann, Paris 2007, p. 18.
[18] *Ibid.*, p. 21.

3.

La plupart des traducteurs de *La Divine Comédie* après Jacqueline Risset se revendiquent encore plus ou moins d'André Pézard, Lucienne Portier (1987), Marc Scialom (1996) ou Jean-Charles Vegliante (1995-2007). Ce sont les poètes, les écrivains, les artistes, les philosophes, la communauté des lecteurs qui en France ont accompagné le succès de la traduction de Jacqueline Risset (des illustrations de Botticelli dans l'édition de Diane de Selliers à celle de Miquel Barceló ou à la lecture par les comédiens de la Comédie-Française en mai 2004 de la totalité de *La Divine Comédie*). Les mots «actualiser» ou «moderniser» ont une connotation péjorative et penser que Jacqueline Risset n'a fait qu'actualiser Dante, qu'elle l'a *modernisé* comme André Pézard l'a *archaïsé* serait une erreur. En choisissant la simplicité, elle a éclairci Dante; quelque chose s'est remis à circuler. En forçant le trait, on pourrait dire qu'elle a *vulgarisé* Dante comme Dante a choisi contre toute attente l'italien et non le latin (échappant par là-même à la censure latine de l'Église).

Yves Bonnefoy, dans sa préface à *Traduction et mémoire poétique* (*Le paradoxe du traducteur*) et à l'initiative de Carlo Ossola lors du colloque «Dante au Collège de France» en 2009 (*Dante et les mots*), affirme qu'il est nécessaire de «rendre un Dante français lisible», que la «bonne méthode» est de traduire dans la langue de notre temps et que les règles prosodiques, les archaïsmes ou le souci de restaurer la soi-disant authenticité de la langue originale empêchent le texte de s'épanouir. «[La langue simple de Jacqueline Risset], sans fioritures, sans souci d'effets littéraires, assure à Dante une lisibilité qui est parfaitement dans l'esprit d'un texte dont les mots sont les fondamentaux de la langue et toujours limpides, malgré le mystère au plus près duquel ils se tiennent»[19]. Remettant inlassablement sur le métier son art poétique, Yves Bonnefoy rapproche cette simplicité de la présence des choses que les mots gardent en mémoire et que les concepts, les catégories conceptuelles réduisent à des représentations, à rien qu'une image. Pour Jacqueline Risset, si présence il y a, elle n'est pas qu'une paisible présence au monde; elle est un manque; elle creuse dans les mots un manque qui ouvre des «brèches» d'où jaillissent *les instants les éclairs*, qui nous plonge ou nous replonge dans l'enfance d'une réalité «indéfaite», comme Dante à la fin de *La Divine Comédie*, au chant XXXIII du *Paradis*, dit «Ma parole désormais sera plus courte, même au regard

[19] Y. Bonnefoy, *Le paradoxe du traducteur*, in J. Risset, *Traduction et mémoire poétique*, cit., p. 8.

de ce dont j'ai mémoire, que d'un enfant qui baigne encore la langue au sein»[20] (*che bagni ancor la lingua a la mammella)*.

Un dernier mot. Très tôt, les études achevées, Jacqueline Risset a quitté la France pour venir vivre en Italie. «Départ pour Rome, comme fuite; découverte d'une nouvelle dimension, politique (Gramsci); un an à Aix-en-Provence (littérature comparée); Rome de nouveau, comme lieu "à côté"», lit-on dans le texte de présentation sur le rabat de la couverture de son second livre de poésie, *La Traduction commence* (1978). Ce déplacement possède de multiples répercussions. Dès les années 1960, Jacqueline Risset a vécu, aimé et enseigné la littérature à Rome; elle est devenue italienne (italienne autant que française); elle a traduit d'abord sa vie en italien avant de traduire Dante en français; elle a attendu longtemps avant que la traduction commence (en 1985 quand paraît *L'Enfer* elle a presque cinquante ans). Ces allers-retours entre les deux langues, ces deux côtés, le côté de la rue du Dragon (son adresse parisienne) et *du côté de chez Umberto*, en Italie, confèrent à sa traduction un point de vue singulier. Non seulement Jacqueline Risset a traduit Dante en poète, mais elle l'a traduit en italienne; elle a traduit Dante en français, en poète et en italienne, pas comme une spécialiste, une italianisante, même si naturellement elle l'était, savait faire preuve d'une indiscutable autorité en la matière.

> 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…[21]

Le travail s'apparenterait à un travail de Pénélope. Sa voix a laissé un vide, le pas ferme de sa voix, toujours en mouvement, en quête d'une pensée de l'instant, de sa soudaine, imprévisible et fulgurante clairvoyance. Une phrase de son dernier livre, *Les Instants les éclairs*, dirait tout ce qu'elle a réussi à faire passer de sa langue dans la langue de Dante.

[20] J. Risset, *La Divine Comédie*, cit., *Le Paradis*, XXXIII, p. 505.
[21] Ead., *Nota introduttiva*, in *Il tempo dell'istante. Poesie scelte 1985-2010*, Einaudi, Torino 2011, p. V. Traduction française: «Traduire, c'est défaire le tissu. Et se traduire soi-même, d'une langue à l'autre, crée une déchirure, une perte. On s'en sort en décidant de ne pas accentuer ce qu'on ne peut plus accentuer; poursuivre, au contraire. Poursuivre, c'est-à-dire retourner un peu dans le laboratoire de la préparation du poème. Ne pas restituer ni reconstruire le même. En retrouver, peut-être, sous les mots, l'intention secrète…».

> Discontinuité. Désordre. Dépense – et construction, accumulation sur la dépense. Économie complexe, à choisir, déjà choisie. Aucune garantie. Mais la penser dans sa nécessité et son déroulement aide à comprendre, et à choisir. Il s'agit de saisir le surgissement, le mystère du surgissement, dans sa propre vie et dans les autres [22].

[22] Ead., *Les Instants les éclairs*, Gallimard, Paris 2014, p. 14.

Anatole Pierre Fuksas

Il cronotopo amoroso tra invenzione e modello

L'intervento mira ad illustrare in che modo alcuni stralci de *L'invenzione e il modello* rappresentino tanto un ragionamento sull'invenzione letteraria quanto un programma di poetica, dunque all'elaborazione di un Tempo-spazio fortemente sincronizzato sugli stati affettivi (se non addirittura determinato da essi), che trova diretto riscontro nell'esperienza fondativa della lirica moderna, ovvero quella medievale romanza.

In un saggio del 1995 si provava ad illustrare le *Convergenze testuali* tra la raccolta di Jacqueline Risset intitolata *L'Amour de loin*, tradotta in italiano nel 1993 dall'autrice stessa, e le liriche del trovatore Jaufre Rudel, verosimilmente l'inventore del motivo lirico per come lo conosciamo[1]. Quel superficiale tentativo, nato nell'ambito di un progetto che ambiva a riattivare un ragionamento dialettico sulle categorie di contemporaneità e tradizione, sottraendole all'egemonia del postmoderno, non dedicava l'attenzione necessaria alla raccolta di saggi su *L'invenzione e il modello.* Si vorrebbe oggi provare a far giustizia di quel *giovanile errore* incrociando la questione del rapporto tra tradizione e invenzione con quella che inerisce al deciframento e alla demistificazione del cronotopo amoroso, che affiora costantemente dalle profondità della scrittura di Jacqueline Risset.

Si comincerà rileggendo l'*Avvertenza* introduttiva di *L'invenzione e il modello*, dove l'autrice presentava il suo approccio materialista e dialettico di matrice dichiaratamente gramsciana alle categorie in oggetto:

> Ancora nel deciframento marxista di Gramsci, l'«invenzione» (il pensiero come liberazione) è lettura critica dei modelli ideologici dominanti.

[1] A. P. Fuksas, *Jacqueline Risset e l'Amor di Lontano. Alle radici della lirica il «mirage des sources»*, in *Convergenze Testuali* («Anticomoderno», 1), Bagatto Libri, Roma 1995, pp. 47-59.

> Così che la scrittura contemporanea, vista sotto il duplice aspetto di azione e 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[2].

Il testo introduttivo di quella raccolta di saggi, scritti prima del 1972, presenta l'operazione di critica dei modelli in senso del tutto organico alla scrittura contemporanea, da intendersi come azione e giuoco. In questo quadro si situa lo scavo delle modalità mediante le quali i poeti del passato operavano criticamente sulla poesia modellizzata, quella petrarchesca in prima istanza. Centrale da questo punto di vista è il saggio sulle *Lagrime di Scève* dove Jacqueline Risset parlava dell'«atmosfera mentale» che Scève e Gongora sono in grado di creare sulla base di un «rafforzamento» e di una «intensificazione» della poesia petrarchesca[3].

Superando in maniera dialettica, dunque sintetica, la dicotomia tra petrarchismo e barocco, antico e moderno, il ragionamento sulle lacrime che si fanno perle sottolinea l'intensificazione e la ridondanza del motivo:

> In Scève come in Gongora, la *funzione* poetica di un tema (per esempio quello delle lagrime) non si riduce mai a una pura presenza «statistica» (presenza di un tema già dato esteriormente, anteriormente al testo); essa assume il valore di una messa in causa (del tema singolo), per mezzo dell'interazione stratificata di tutti gli elementi (fonetici e semantici), «scambi d'attributi», delle contaminazioni, e dell'esplorazione sistematica e rigorosa di tutti gli strati di significato[4].

Nel saggio sulle *Lagrime di Scève* si ritrova anche una illustrazione del modo in cui questa esplorazione sistematica conduce alla dissoluzione del

[2] J. Risset, *L'invenzione e il modello*, Bulzoni, Roma 1973, pp. 7-8. La (peraltro evidente) centralità della teorizzazione gramsciana sulla funzione della letteratura e la critica letteraria nell'elaborazione di Jacqueline Risset emerge chiaramente dalla «Lettura di Gramsci» (pp. 119-155), raccolta nello stesso volume, che traduce la relazione letta nel marzo 1969 al «Collège philosophique» di Parigi, nel quadro degli studi di critica del testo promossi dal gruppo di Tel Quel, pubblicata come *Lecture de Gramsci*, in «Tel Quel» n. 42 (1970), pp. 46-73. La *Lecture* è preceduta da un breve intervento su *Gramsci et les intellectuels*, in «La Quinzaine Littéraire» 29 juin 1967, pp. 24-25.
[3] *Ibid.*, p. 16.
[4] *Ivi.*

tema poetico:

> Scève e Gongora, facendo vertere il loro lavoro poetico sugli elementi della stratificazione petrarchista, giungono in qualche modo alla dissoluzione stessa della nozione del tema poetico. Secondo modalità leggermente diverse, le lagrime petrarchiste, entrando nel testo di Scève e Gongora, vi annegano in quanto lagrime, e riaffiorano in più punti, come nodi, come incroci semantici, come fonti di altre acque e di altre correnti[5].

È il meccanismo di intensificazione e di accumulazione descrittiva che conduce fuori dall'influenza del modello, mediante un superamento che implica un decifrамento basato, appunto, sull'esplorazione sistematica, come si legge ancora nel saggio sulle *Lagrime di Scève*:

> Il pre-gongorismo nel tema delle lagrime di Scève consiste dunque esattamente nell'implosione della nozione di tema poetico, e nell'uscita – a forza di intensificazione e di ricchezza accumulativa nella pratica poetica – dall'universo psicologico del petrarchismo, di cui tuttavia si debbono considerare Scève e Gongora i rappresentanti estremi[6].

Il superamento del modello implica una forma di estremismo, che consiste nel portare il tema fino ai limiti della sua capienza ed oltre. Nella poesia di Jacqueline Risset questo procedimento si nutre non solo di intensificazione e accumulazione verbale, ma anche di continua misurazione del tema sull'esperienza di vita, che diviene demistificazione della sua capacità modellizzante. È significativo da questo punto di vista, quasi dichiarativo, l'attacco della *Promenade M.*, che conclude i *Petits éléments de physique amoureuse*:

> Je me promène à mon aise
> dans ce bosquet de symboles
> je sais qu'ils s'échangent
> qu'ils glissent
>
> par des mouvements que je sens
> ils se répondent et moi
> j'assiste
> à ce ballet caché[7]

[5] *Ivi.*
[6] *Ibid.*, p. 19.
[7] J. Risset, *Il tempo dell'istante. Poesie scelte 1985-2010*, Einaudi, Torino 2011, p. 98, ma il

Lo spazio della ricerca e dell'invenzione è un boschetto di simboli, un luogo dell'*aise*, dell'agio, familiare anche in termini autobiografici[8]. La consapevolezza trova riscontro nell'esperienza sensoriale («je sais» e «je sens»): i segni si scambiano, scivolano secondo movimenti percepibili, si rispondono e l'autrice assiste al loro balletto nascosto[9]. Il decifra mento dei simboli è esplorazione di uno spazio noto, familiare ed il confronto critico come un percorso di osservazione consapevole, che conduce alla demistificazione delle descrizioni recepite.

Nel saggio del 1995 provavo inconsapevolmente a ricostruire un senso, un percorso narrativo che ricombinava pezzi della raccolta dell'*Amour de loin*, incapace di comprendere che l'accumulazione di riferimenti, incroci, il decifra mento continuo del letterario a fronte dell'esperienza di vita mirava in realtà ad impedire l'operazione che stavo compiendo. Mi mancava il riconoscimento del procedimento critico mediante il quale Jacqueline Risset operava la demistificazione poetica dell'esperienza, preservando la scrittura dalla reinscrizione poetica nel campo dell'ideologia. In particolare, mi sfuggiva l'idea che l'azione della scrittura debba sottrarsi alla rappresentazione ideologizzata dell'esperienza, mediante un decifra mento dei modelli che la vorrebbero scrivere, dunque sfuggendo ad una ricomposizione del senso che salvaguardi la dimensione a pieghe e risvolti del tempo e dello spazio dentro il quale la vita si svolge, come Jacqueline Risset precisava nella *Nota Introduttiva* all'antologia einaudiana del 2011:

> L'istante è la durata più piccola percepita come un tutto dalla coscienza. Suo sinonimo, in italiano, è l'attimo – l'indivisibile, l'atomo. Ma in verità l'istante è diverso, perché è l'espressione del distinto, del discontinuo. Si potrebbe dire che è il tempo dell'assenza del tempo. Non ne è l'unità, ma il limite. E per questo chiede il suo opposto, il lasso di tempo, senza il quale non lo si potrebbe intendere. Gli istanti si succedono a condizione di porsi fuori gli uni dagli altri, separati da un intervallo. Sospesi e imprendibili, non solo fuggitivi. Il tempo dell'istante si muove nelle fratture, tra i frammenti. È lo scatto in cui la vita si riaccende, si ricentra e salta, ricordando a se stessa la parola vita, attraverso la forma del nulla. Non è una grande partenza – valige e programmi. È l'esile vita,

testo si trova già in *Petits éléments de physique amoureuse*, Gallimard, Paris 1991.

[8] Nelle note all'antologia del 2011 (p. 186), l'autrice stessa commentava che la *promenade* inondata è «allusione alla Promenade Micaut a Besançon, inondata in inverno dal Doubs, larghissimo fiume che attraversa la città». Jacqueline Risset era appunto nata a Besançon.

[9] Proprio il balletto apre all'ingresso del cigno nel primo verso della strofa successiva («Pensant à toi beau cygne»), chiamando eventualmente in causa Čechov e Čajkovskij.

> silenziosa, che s'insinua, e piuttosto che nell'istante, attraverso.
> Nel cuore dell'esperienza si avverte una cesura – un lasso di silenzio.
> Fiamma e sonno, gesto maldestro, infantile. Il passato è la fonte.
> Schegge di voce, sillabe. Piccole epifanie, epifanie interrotte[10].

Passando rapidamente in rassegna alcuni passaggi in versi che si collegano all'oggetto di questo discorso, noteremo che le considerazioni articolate nella prosa della *Nota introduttiva* trovano certamente riscontro in un passo di *Éclair*, componimento iconico di *Les Instants*:

> contente – Contente?
> on se réjouit aussi de l'à-peu-près
> d'avoir des mots élémentaires
>
> des mots pleins des adjectifs
> rumeur de jeux et aventures
> comptant ses trésors ses billes
>
> Évidemment c'est autre chose:
> dans l'instant vide on n'est personne
>
> passage aigu d'oiseaux dehors
> ou tard le soir seule hirondelle
>
> criant dans le demi-sommeil
> léger cri envolé
> sillage
> et rien sinon[11]

La terzina introduttiva del componimento presenta l'*éclair* come l'illuminazione amorosa, tradotta come un lampo nel titolo italiano, forse l'istante per eccellenza, nel senso in cui Jacqueline Risset lo definiva nella nota di cui sopra. Viene da pensare agli istanti come tesori, biglie, che la scrittrice conta, misurandoli con le parole, consapevole del fatto che la vita «certamente è tutt'altro», perché «nell'istante vuoto non si è nessuno» e «non si ha nulla né alcuno», come glossa la traduzione italiana, aggiungendo un verso al testo francese[12].

[10] J. Risset, *Il tempo dell'istante*, cit., p. V.
[11] *Ibid.*, p. 112. Significativo della centralità del componimento rispetto alla tematica dell'istante il titolo del successivo volume *Les Instants les éclairs*, Gallimard, Paris 2014.
[12] *Ibid.*, p. 113.

In un altro passaggio del medesimo componimento il naufragio leopardiano non si configura come abbandono all'infinito, ma al nulla:

formule du rien
passage mortel
et ce naufrage
m'est doux : tu vois
– mais qui est *tu*?
– la jolie mère peut-être?[13]

Secondo la visione gramsciana di cui si diceva, l'«"intertestualità" voluta e sottolineata» si propone al lettore come critica del modello dominante che mette in questione il tema poetico in via di dissoluzione. L'azione della scrittura giuoca qui con quello leopardiano, oggetto d'indagine nello studio *Sul petrarchismo di Leopardi* di *L'invenzione e il modello* proprio in considerazione della sua posizione nella tradizione letteraria. Un decifra mento simile ha come oggetto Dante in *Un instant, vingt-cinq siècles*:

Un instant, vingt-cinq siècles
du fond de la mer il voit

glisser l'ombre du premier navire
sur la surface ensoleillée

stupeur
oubli[14]

La descrizione dell'istante di ascendenza dantesca in cui Nettuno vede l'ombra della nave degli Argonauti che scivola sulla superficie assolata dell'acqua prelude alla visione di una luce passeggera, che, a differenza di quella eterna che riempie lo sguardo di Dante nel XXXIII del *Paradiso*, se ne va com'è venuta:

Quelque chose de blanc
lumière venant vite sur la mer

s'en allant
comme elle était venue, rapide[15].

[13] *Ibid.*, p. 114.
[14] *Ibid.*, p. 158.
[15] *Ibid.*, p. 160. Sulla citazione di questi versi si apre l'intervento di M. Rueff, *Velocità di*

Il sollievo della sospensione si collega ad angoscia, paura e bellezza in *Sphère*, dove la musica accompagna un lasso di tempo rubato al susseguirsi di attimi, che subito però riprende il sopravvento:

> c'est la musique de la présence angoissante
> en arrêt – suspendue
> la suspension est belle
>
> ce qui fait peur est beau.
>
> L'instant d'après il tourne sur lui-même
> dans le théâtre
> à l'aéroport[16]

Proprio nella sospensione sembrerebbe di poter cogliere un'altra forma di *convenientia* tra l'azione poetica ed il suo oggetto, confrontando questo passo con un passaggio del saggio su *Poesia e testualità* de *L'invenzione e il modello*, dove Jacqueline Risset osservava che:

> Così si rende visibile la «fuga dal senso», grazie al fatto che la combinatoria dei frammenti non ha fine, e si sottolinea da sé come arbitraria. Appare chiaramente il «desiderio di senso» (di un senso chiuso, compiuto), che sottende invisibilmente ogni lettura; allo stesso tempo, attraverso la messa in atto ironica dei meccanismi ideologici, si realizza una funzione specifica della scrittura: appunto la «sospensione» rinnovata del senso, altrove costretto a coagularsi immediatamente (come nell'uso comune o nella scrittura espressiva)[17].

La presenza della teoria, l'elemento critico interno al discorso poetico, impedisce la ricomposizione di un senso compiuto, mantenendo in bilico, in equilibrio sospensivo il rapporto tra scrittura ed esperienza. Nello scritto su *Il giuoco della scrittura* del 1968 Jacqueline Risset caratterizzava apertamente l'attività di scrivere in maniera immanente al tempo e allo spazio della vita. Osservava a questo proposito che «scrivere non è un'occupazione ineffabile; non è un'esplorazione lontana», poiché «non c'è che un mondo, scrivere ha luogo in esso (con il mondo, con i suoi pezzi)»,

Risset, in *Istantanee per Jacqueline Risset*, trad. di D. Garritano, pubblicato il 23 maggio 2015 su «Alfabeta2»: <http://www.alfabeta2.it/2015/05/23/velocita-di-risset/> (ultimo accesso 23.12.2017), che presenta altri passaggi in versi di Jacqueline Risset decisamente pertinenti al discorso in questione, soprattutto nel paragrafo 5.

[16] *Ibid.*, p. 120.

[17] J. Risset, *L'invenzione e il modello*, cit., p. 221.

cosicché «scrivere non è saltare in un testo separato che porti via lontano da qui, ma passare da un punto all'altro *che sono qui*»[18].

All'epoca in cui questa visione veniva presentata, non poteva che assumere un'impostazione critica rispetto ad un impianto razionalista, necessariamente sotteso. Le ricerche sulla corporeità della scrittura, della lettura, del testo muovevano allora i primi passi e certo non avevano assunto la dimensione scientifica che *L'errore di Cartesio* di Damasio ha contribuito ad accelerare. Anche per questo suonano davvero innovative le osservazioni di Jacqueline Risset circa il fatto che scrivendo

> Si produce un'eco *alla rovescia*, e scrivere si svolge tra i due colpi, il primo prodotto retrospettivamente dal secondo: il tempo lineare non funziona più; il prima e il dopo non si distinguono che per la loro funzione spaziale («il prima e il dopo si fanno volta per volta seguito e luogo»). Ogni scrittura è ripetizione – ma non ripetizione di qualcosa al di fuori di essa, poiché è lo scrivere che istituisce la sbarra, e suscita a se stesso l'impossibilità del pensiero[19].

Il seguito, parla appunto del «seguito», cioè di ciò che segue il «gesto» della scrittura, dunque del fatto che la scrittura non si arresta di fronte ad un «cogito negativo, all'enunciazione dell'impossibilità». Piuttosto, emerge la consapevolezza del fatto che «ogni testo è provvisorio, residuo caduto dal suo stesso seguito», cioè «atto ripreso, rilanciato dal davanti verso l'indietro, e trascinante». La consustanzialità di spazio e tempo porta con sé la funzione spaziale dei concetti di prima e dopo, riconducendo la scrittura nella dimensione della vita, valorizzando la discontinuità degli attimi che ne scandiscono la presenza memoriale.

Sintetizzando un ragionamento che di sicuro dovrà essere meglio articolato e variamente precisato, si tratterà di situare le categorie di spazio e tempo dentro una ricerca che conduce ad esperire il limite espressivo della poesia, decifrando il modello dominante e rifiutando ogni reinscrizione nel campo dell'ideologia poetica. Bisognerà, cioè, ripensare insieme l'amore di lontano e il tempo degli istanti dentro una scrittura che restituisce una visione frammentaria, una collezione di attimi sospesi e imprendibili, la ricombinazione arbitraria dei quali riflette l'immagine di un tema in via di dissoluzione. Sarà dunque da precisare la prospettiva proposta nel 1995, tenendo a questo punto ben presente che la scrittura di Jacqueline Risset mette in giuoco le ideologie, dunque le sue stesse regole, perché: «scrivere

[18] *Ibid.*, p. 180.
[19] *Ibid.*, p. 181.

non purifica, non smaschera, ma fa giuocare le ideologie (qui si vede l'aspetto "contro natura" della scrittura: le ideologie non giuocano da sole)»[20].

Conseguentemente, si osserverà che, secondo un meccanismo di perfetta corrispondenza tra poesia e ricerca, incentrato su un'idea gramsciana di invenzione come critica dei modelli dominanti, la dissoluzione dello spazio nell'assenza e quella del tempo nella sospensione e imprendibilità dell'istante siano il riflesso della «dissoluzione della fonte in altre acque». Per impedire la reinscrizione al campo dell'ideologia di ciò che si vive e si prova bisogna demistificare il modello dominante, anche mediante l'uso intenzionale dell'intertestualità, impedendo la ricostituzione di un nuovo scenario di senso compiuto, dunque sottraendo al lettore ogni ancoraggio ad un tempo lineare, ad un spazio definito. È per questo che il cronotopo amoroso di Jacqueline Risset appare come un equilibrio sospensivo, annullamento della cronologia, salto analogico da un punto ad un altro, che definisce una delle tante transizioni possibili.

La demistificazione dell'amore lontano, la descrizione mai nostalgica di presenze, assenze, separazioni, la sospensione del tempo, del susseguirsi di istanti, sono il modo in cui la scrittura si sottrae alla poetica amorosa, cioè ad una tradizione ideologicamente connotata che vorrebbe scriverci tutti uguali, subalterni, conformi.

[20] *Ibid.*, p. 183.

Jorge Wiesse-Rebagliati

Tradurre Dante, tradurre Risset

Che Jacqueline Risset sia stata una delle più grandi interpreti dell'opera di Dante del ´900 (e degli inizi di questo secolo) è, con l'affetto che le riserviamo, uno dei motivi che ci ha qui riuniti. La sua solida conoscenza accademica ha sempre favorito il felice intuito e la prospettiva inedita. *Dante. Une vie*[1], *Dante écrivain ou l'Intelletto d'amore*[2], il capitolo su Dante in *Traduction et mémoire poétique*[3] sono testi che – sulla linea del saggio di Mandelstam[4] o la autotraduzione di Joyce[5] – ci fanno sempre apprezzare Dante come un nostro contemporaneo o come un nostro «postcontemporaneo», come un eterno autore d'avanguardia.

In questa prospettiva, bisogna includere la colossale traduzione in francese della *Divina Commedia* della Risset. Non dimentichiamo che quest'opera è, prima di tutto, un enorme sforzo di appropriazione del testo dantesco da parte di un interprete. Solo in secondo luogo è una versione del «poema sacro» destinata al lettore francofono (si tratta in effetti di una versione estremamente efficace, dato il successo editoriale, artistico ed accademico). Si inizia un lavoro di questa portata soltanto per amore. Soltanto il desiderio di approfondire la conoscenza dell'oggetto amato può far superare le barriere che l'attenzione della *Divina Commedia* impone

[1] J. Risset, *Dante. Une vie*, Flammarion, Paris 1995.
[2] Ead., *Dante écrivain ou l'Intelletto d'amore*, Seuil, Paris 1982.
[3] Ead., *Traduction et mémoire poétique. Dante, Scève, Rimbaud, Proust*, Hermann, Paris 2007, pp. 27-54 e anche *Traduire Dante*, in *La Divine Comédie. L'Enfer*, Flammarion, Paris 2004, pp. 13-20.
[4] O. Mandel'stam, *Conversazione su Dante*, a cura di R. Faccani, traduzione di R. Giaquinta, Il nuovo Melangolo, Genova 1994.
[5] J. Risset, *Joyce Translates Joyce*, in *Comparative Criticism*, Oxford University Press, Oxford 1984 e anche J. Risset, *Traduire Dante*, cit., p. 19.

alla sensibilità del lettore del XX o XXI secolo[6].

Ci si riesce, senza dubbio, perché questa sensibilità esisteva come possibilità già insita nel testo della *Commedia*. Inoltre perché Jacqueline Risset, formatasi nel fervore della Francia degli anni '60 e, concretamente, nella redazione di «Tel Quel»[7], era l'interprete naturale di quella sensibilità. In una specie di duplice affinità elettiva, era inevitabile che la *Commedia* fosse tradotta da Jacqueline Risset (voce passiva) ed inevitabile che Jacqueline Risset traducesse la *Commedia* (voce attiva). Dante si è imbattuto nella sua contemporanea.

È anche possibile dire che Jacqueline Risset ha ritrovato se stessa nel suo incontro con Dante. Con una personalità artistica e intellettuale così dinamica, risulta difficile chiudere il cerchio e postulare influssi univoci. Tuttavia, un breve sguardo alla vasta bibliografia di Jacqueline Risset[8] dimostra la centralità di Dante. E non solo come oggetto di riflessione accademica. Come succede con Dante, la poesia di Jacqueline Risset diventa veicolo di temi filosofici, di riflessioni storiche, di prese di posizioni sociali, di questioni poetiche ed estetiche. Jacqueline Risset riflette su Dante anche poeticamente e diverse sue poesie mostrano un Dante ancora più contemporaneo di quello della traduzione o della critica.

Dante Alighieri può essere, allora, pietra di paragone per capire Jacqueline Risset. Sono interessato ad esplorare questo riscontro, per tutto ciò che riguarda la traduzione in diversi testi, ma soprattutto in *Traduire*, di *Dante écrivain ou l'Intelletto d'amore*, ripreso anche nelle pagine iniziali della sua traduzione de *La Divine Comédie* con titolo *Traduire Dante*[9]. Permettetemi di offrire un elenco delle caratteristiche che secondo Jacqueline Risset deve seguire una traduzione contemporanea della *Divina Commedia*:

1. Traduzione letterale;
2. Prosodia moderna;
3. Struttura libera da simmetrie obbligatorie: «désussée», 'scarnita';
4. Equilibrio: allontanamento dal testo diventato vicinanza senza

[6] Jacqueline Risset ci offre una confessione di parte: «Traduire Dante est une opération risquée; mais le traduire *en français* l'est plus encore […]» (*Ibid*., p. 15).
[7] M. Pleynet, *À partir de* Tel Quel, in *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2012, p. 386, dove si avverte l'importanza di «Tel Quel» (in particolare del numero speciale su Dante del 1965) e dell'opera di Philippe Sollers (*Dante et la traversée de l'écriture*) nella decisione di Risset di tradurre la *Divina Commedia*.
[8] Scrive Marcelin Pleynet: «Ce qui me semble incontestable, c'est que la longue fréquentation de l'oeuvre poétique de Dante ne fut pas sans influencer l'oeuvre poétique de Jacqueline Risset […]», M. Pleynet, *À partir de* Tel Quel, cit., p. 387.
[9] J. Risset, *Traduire Dante*, cit., pp. 13-20.

smettere di far risaltare la distanza;
5. Rifiuto degli arcaismi: lingua volta al futuro (Dante è sempre davanti a noi, al di là di noi);
6. Rapidità;
7. Modernità assoluta (modernità dell'interprete, non del testo);
8. Invece della rima, un tessuto di omofonie generalizzate;
9. Plurilinguismo;
10. Verso libero.

Potrebbe risultare un po' prolisso verificare tutte queste caratteristiche in un brano della traduzione della *Divina Commedia* di Jacqueline Risset, ma alcune dovrebbero risultare così evidenti da diventare modelli creativi, coincidenze o sincronicità della stessa opera rissetiana.

Facciamo riferimento ai primi nove versi della *Divina Commedia*, nella traduzione della Risset:

1 Au milieu du chemin de notre vie
je me retrouvai par une forêt obscure
car la voie droite était perdue.

4 Ah dire ce qu'elle était est chose dure
cette forêt féroce et âpre et forte
qui ranime la peur dans la pensée!

7 Elle est si amère que mort l'est à peine plus;
mais pour parler du bien que j'y trouvai,
je dirai des autres choses que j'y ai vues.

(*Inf.* I, 1-9)

In riferimento all'elenco dei tratti ideali di una traduzione dantesca, consideriamo alcuni aspetti della traduzione di Risset[10]:

1. Si distingue la presenza del verso libero. La maggioranza sono versi da dieci sillabe, che alternano con versi da 12, 9 e 8 sillabe.
2. Si avverte con chiarezza lo sforzo di essere letterale. I due primi versi quasi «si traducono da soli», secondo la felice espressione della stessa Jacqueline Risset.

[10] *Ibid.*, p. 18.

Si mantiene l'importante contrasto tra «notre vie» (v. 1) e «je me retrouvai», v. 2 (l'io dantesco, nel contempo comunitario e feudale; e individuale e borghese) non captato in altre traduzioni (per esempio, quella di Rivarol[11]). È evidente che la letteralità è costretta da diversi limiti, tra cui, il sistema delle lingue. Così, al cospetto dell'italiano, in cui il pronome nominativo è potestativo e spesso si omette:

Tant' è amara che poco è più morte

(*Inf.* I, 7)

Il francese impone un pronome nominativo obbligatorio:

Elle est si amère que mort l'est à peine plus

(*Inf.* I, 7)

3. La stessa letteralità delle soluzioni di Risset le fanno evitare gli arcaismi. Per esempio, traduce «dritta via» (v. 3) con «voie droite» (v. 3) e, così, si allontana dai sintagmi come «droiturière voie» (v. 3)[12], che sono caratteristici della traduzione di Pézard.

4. Malgrado si riconosca in Risset la prosodia moderna, e il suo testo evidenzi una struttura libera di simmetrie obbligatorie, la sottile trama di omofonie compensa non solo l'assenza di rime, ma anche le rigorose corrispondenze dell'originale dantesco. Riteniamo che possa essere perfettamente compresa la traduzione del verso 7 del canto dell'*Inferno* a riprova di questo tratto ideale.

Elle est si amère que mort l'est à peine plus

(*Inf.* I, 7)

[11] Si legga la versione di Rivarol in D. Alighieri, *L'Enfer*, traduit par A. Rivarol, Bibliothèque Nationale, Aux Bureaux de la Publication, Paris 1867 [La bibliothèque libre, Paris 1785]: «J'étais au milieu de ma course, et j'avais déjà perdu la bonne voie, lorsque je me trouvai dans une forêt obscure» (*Inf.* I, 1-2). La distinzione tra «nostra vita» (*Inf.* I, 1) e «mi ritrovai» (*Inf.* I, 2) scompare nella versione di Rivarol.
[12] Traduce A. Pézard: «et vis perdue la droiturière voie» (*Inf.* I, 3).

Una traduzione ancora più letterale sarebbe la seguente:

*Elle est si amère que à peine plus c'est la mort

(*Inf.* I, 7)

Una soluzione di questo genere, tuttavia, impedirebbe che la parola «plus» (v. 7) si associ a «dure» (v. 4) e a «vues» (v. 9). «*P*lus» (v. 7), inoltre, è collegato da alliterazioni con «*p*eine» (v. 7) e «*p*ensée» (v. 6). Non è che non sia più collegato alla precedente soluzione, ma perderebbe il sostegno che gli deriva dalla posizione: fine del verso.

Altri rapporti fonici risultano equivalenze assolutamente valide, quali la sostituzione dell'alliterazione della /s/, che rinforza il rapporto di termini chiave di questa prima scena della *Commedia*:

e*s*ta *s*elva *s*elvaggia e a*s*pra e forte

(*Inf.* I, 5)

Dall'alliterazione della /f/:

cette *f*orêt *f*eroce et âpre et *f*orte

(*Inf.* I, 5)

Inoltre, si distingue dalla traduzione di Pézard, che mantiene il termine «sauvage»[13], forse più immediatamente fedele al termine «selvaggia» di Dante, ma sicuramente meno efficace. Pézard salva la parola, ma perde l'effetto poetico; Risset perde la parola ma conserva l'effetto poetico.

I criteri che hanno guidato la traduzione della *Commedia* di Jacqueline Risset sono gli stessi che ho utilizzato per tradurre la poesia di Jacqueline Risset in spagnolo[14]. Risulta assolutamente naturale che ci guidi questo ideale, soprattutto perché Jacqueline Risset usava ormai diversi di questi criteri quali orientamenti per la propria poesia: verso libero, assenza di rima, rapidità, prosodia moderna. Non presenta tante omofonie come

[13] Ecco la versione di Pézard: «cette forêt sauvage et âpre et forte» (*Inf.* I, 5).
[14] Una breve scelta di traduzioni di poesie di Jacqueline Risset apparirà nel numero 66 della rivista peruviana *Hueso húmero*.

nella sua traduzione della *Commedia*, anche se si apprezzano alcune rime funzionali e altre risorse (simmetrie – e anche contrasti – grammaticali) che devono essere mantenute nella traduzione.

Un tratto assolutamente rilevante della scrittura poetica di Jacqueline Risset è il suo plurilinguismo. Come è stato verificato, è anche una caratteristica della composizione della *Commedia*. Questo plurilinguismo crea una situazione sui generis: soprattutto se si lavora con l'antologia personale pubblicata da Jacqueline Risset nel 2011, *Il tempo dell'istante. Poesie scelte 1985-2010*[15], il traduttore si trova nella possibilità di essere fedele a un originale che può considerarsi una 'superversione' di due 'versioni originali', quella francese e quella italiana. Ne deriva che l'elemento letterale ha più possibilità di salvaguardarsi nella versione spagnola, facendo uso sia dell'originale francese che di quello italiano.

Così, per esempio, in parte della poesia *Promenade M.*[16], il modello per la versione spagnola è l'originale francese e non quello italiano:

Où est l'erreur?
c'est croire en elle –
précisément: amour

¿Dónde está el error?
es creer en ella –
precisamente: amor

E non:

Dove è l'errore?
è crederle –
esattamente: amore

Al contrario, in un'altra sezione della stessa poesia, l'originale italiano diventa il modello per la versione letterale spagnola:

dolci rami dagli alberi
barlumi lumi
ritardo fatale

[15] J. Risset, *Il tempo dell'istante*, Einaudi, Torino 2011.
[16] *Ibid.*, pp. 102-103 corsivi miei.

dulces ramas de los árboles
vislumbres lumbres
retardo fatal

E non:

douces ramures des arbres
lueurs lumières
attardement fatal[17].

Può risultare interessante osservare che la versione spagnola ha proposto un equivalente della rima interna bar*lumi*: *lumi*, nella versione vis*lumbres*: *lumbres*. Nella versione francese, l'allitterazione e la sequenza /lu-eu-r-s/ mantengono il legame fonico-semantico fra i termini («lueurs» e «lumières»).

Il plurilinguismo si presenta anche come citazione, quale rinvio intertestuale. In questi casi, la versione spagnola rispetta la decisione autoriale: traduce quando l'originale traduce e lascia il testo in lingua originale quando la poesia di Risset riferisce in lingua originale. Bisogna chiarire che questo funziona per l'originale italiano, che solo sotto questo aspetto può essere considerato traduzione dal francese. È il caso dell'espressione "l'à-côté" in *Promenade M.*:

ce qui s'écrit est le contraire
pas le contraire mais *l'à-côté*

ciò che si scrive è il contrario
non il contrario ma *l'à-côté*

lo que se escribe es lo contrario
no lo contrario sino lo *à-côté*

Invece, se l'originale italiano traduce dal francese, in questo caso un verso di Scève, ciò avviene anche per la versione spagnola:

«surpris de la douce présence»
«sorpreso dalla dolce presenza»
«sorprendido por la dulce presencia».

Probabilmente, le rappresentazioni più rilevanti di Dante non si trovano nella traduzione della *Divina Commedia* o, più di recente, delle *Rime*[18], ma nella stessa poesia di Risset, scrittura poetica che, in questo modo, si

[17] Corsivi miei.
[18] D. Alighieri, *Rimes*, préface, traduction et notes de J. Risset, Flammarion, Paris 2014.

configura come una sintesi di traduzione, creazione e critica. Succede con diverse opere e si presenta in maniere diverse. Nella poesia *Un istante, venticinque secoli*[19], per esempio, che fa allusione alla visione di Nettuno dal fondo marino, che guarda sorpreso come la scia della nave degli Argonauti solca un mare non attraversato prima (*Par*. XXXIII), lo zaffiro e il dolce colore del canto I del *Purgatorio* si presentano come versi isolati e separati tra di loro. La poesia finisce con un accenno all'angelo nocchiero che porta le anime salve dalla foce del Tevere alle coste della spiaggia del Purgatorio (*Purg*. II, 17 ss.). Si vedano questi rapporti:

Un istante, venticinque secoli

Da qui vedo fino in fondo alla duna la montagna dove lei
teneva l'eroe prigioniero
lo tiene ancora

i loro nomi colorano il paesaggio
orientano il paesaggio così che posso sapere

Purg. I, 13

zaffiro
che sono in questa sabbia sulle rive che chiamano
[…]
Mare che insegna
dolce color

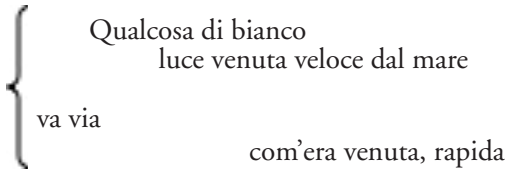
Par. XXXIII, 94-96

che insegna a vedere da sé
[…]Un istante venticinque secoli
dal fondo del mare egli vede

scivolare l'ombra della prima nave
sulla superficie soleggiata
stupore
oblio
[…]

[19] J. Risset, *Il tempo dell'istante*, cit., pp. 156-161.

Purg. II, 17, 23 e 51



Un Dante decostruito amorosamente, le cui parole diventano i mattoni di un nuovo palazzo è, forse, uno degli omaggi più belli che si possano fare al grande poeta toscano.

Anna Maria Scaiola

Per un Ottocento al moderno

Alla riflessione sulla narrativa dell'Ottocento francese, Jacqueline Risset riserva una zona circoscritta della sua vasta produzione; si tratta di recensioni, prefazioni, comunicazioni a convegni, articoli richiesti da giornali italiani, che formano un *corpus* contenuto, nel quale è tuttavia ben riconoscibile la sicura impronta critica rissettiana.

Al di là degli autori considerati, si riscontrano analogie di scelte e impostazioni: in prima istanza la lettura di Jacqueline Risset tende all'attualizzazione del passato, un passato coniugato al presente, e attraversato individuando quelle componenti che già introducono nel fenomeno letterario scarti, spostamenti, decentramenti, frammentarietà, incompiutezza, irregolarità, annullamento delle frontiere tra generi e forme. Jacqueline Risset coglie alcuni elementi di insolita difformità, di sorprendente stranezza che modificano interpretazioni consuete e accreditate. Quegli scrittori lontani possono suscitare ancora oggi un 'effetto stupore' – e se ne studiano le cause – risultando vicini, moderni, se letti dall'angolazione del sovvertimento sottile dei consolidati moduli ottocenteschi; oppure letti dalla prospettiva di una forte esigenza di verità; o anche letti in considerazione della ricerca del piacere, della tensione alla felicità; o invece letti dal versante teorico-critico, avvalendosi con discrezione anche di strumenti filosofici e psicoanalitici, o recuperando la dimensione militante socio-politica.

Questo l'elenco[1] degli scritti presi in esame, pubblicati tra il 1980 e il 2011, su romanzieri, e un critico, francesi dell'Ottocento:

[1] Ringrazio molto Paolo Breda per l'aiuto prezioso fornito nella selezione e nel reperimento del materiale.

Stendhal

- *Macché parole, è proprio musica*, «Il Messaggero», 11 settembre 1982.
- *Grandi libri: guida alla* Certosa di Parma */Avete visto il film? Ora leggete il romanzo*, «Europeo», 4 ottobre 1982.
- *Quella nebbia di felicità*, «Il Messaggero», 23 gennaio 1983, p. 5.
- *Stendhal*, «Ieri», Edizioni Studi RAI, 1983, p. 16.
- *Al genio si addice il silenzio. Canova e la teoria del Bello secondo Stendhal*, «Il Messaggero», 9 ottobre 1992.
- *I coautori della* Certosa di Parma*,* in *Antonio Canova* (Atti del Convegno di Studi, Venezia 7-9 ottobre 1992), a cura di G. C. Argan, Istituto Veneto di Scienze Lettere, ed. Arti, Venezia 1997, pp. 25-35.
- *Dalla bell'aria cattiva delle paludi all'odore di "sterco di benzina",* «Capitolium Millennio», 2, settembre 1997, pp. 84-85.

Flaubert

- *Il Genio e la Bestia*, «Il Messaggero», 7 maggio 1980.
- *Wanda Bovary*, in *Fellini. Le Cheik blanc, l'annonce faite à Federico*, Adam Biro, Paris 1990, pp. 26-28.
- *Sul rogo, con Flaubert*, «Il Messaggero», 26 ottobre 1991, p. 18.
- *Uno scrittore bestiale*, «Il Manifesto», 3 luglio 1997, pp. I-II.

Sainte-Beuve

- *Introduzione* a *I miei veleni*, Pratiche, Parma 1984, pp. VII-XIV.

Zola

- *Zola? Chi era costui*? «Il Messaggero», 25 febbraio 1985, p. 3.
- *Zola, la letteratura è verità*, «Il Messaggero», 31 maggio 2010, p. 18.

Dumas

- *Mille e una notte tutte d'avventura*, «Il Messaggero», 14 ottobre 1986, pp. IX-XVIII.

Verne

- *L'immaginazione batte la scienza*, «Il Messaggero», 24 marzo 2005, p. 1.

Hugo

- *Tu Francia, diventa mondo*, in V. Hugo, *Parigi*, Editori Riuniti, Roma 2011, pp. IX-XVI.

Un nucleo consistente riguarda Stendhal, non il romanziere del rispecchiamento, artefice di congegni armoniosi e progressivi, ma lo scrittore inclassificabile per irregolarità, che mescola materiali, toni, registri. Spunto per rivisitare *La Chartreuse de Parme* è la versione televisiva italiana diretta da Bolognini nel 1982. In *Macché parole, è proprio musica*, Jacqueline Risset smonta quel presunto modello-serbatoio del romanzesco, che risulta strano, contraddittorio, per la coesistenza di resoconti minuziosi e di ellissi o riassunti brutali; per inserti metalinguistici accanto a episodi melodrammatici; per una prosa impregnata di metri poetici e versi dispari italiani che compongono una musica trascinante ma disarmonica. Questa sorta di breviario della felicità, che invita il lettore alla complicità e all'identificazione, è anche il libro del disincanto, della rinuncia e della disfatta, in cui si sfalda il mito solare dell'eroe epico Napoleone.

Così il meccanismo della brusca interruzione – nota Jacqueline Risset – fa inceppare la narrazione: l'analisi della nascita della passione è sospesa, e inaspettatamente si salta alla corte di Parma con i suoi ministri, funzionari calcolatori e politici intriganti. «Straordinariamente moderno»[2] è definito il capitolo della descrizione della battaglia di Waterloo, che ha l'andamento quasi di una sceneggiatura. La tecnica del punto di vista soggettivo, inattendibile, del confuso Fabrice, che restituisce una realtà storica indecifrabile per frammenti, audacemente fa di Stendhal un contemporaneo del *Nouveau roman.*

Stendhal e Dumas, secondo Jacqueline Risset, condividono l'estrema rapidità di scrittura e il piacere del racconto che si estende al lettore. I tratti poi della giovanissima età, dell'energia allo stato nascente, dell'immaginazione sveglia e vagabonda, nell'articolo su *I tre Moschettieri*, caratterizzano insieme Fabrice e d'Artagnan, guascone infantile che coniuga l'inesperienza con il tratto singolare della riflessività, diventando progressivamente, come Julien Sorel, l'eroe-tipo solitario e silenzioso, archetipo del romanzo moderno. *I tre Moschettieri*, «libro strano»[3], è letto dunque come romanzo di formazione, persino affine a *Il cavaliere inesistente* di Calvino.

I puntini di sospensione nella trascrizione dell'intervista condotta per l'«Europeo» da Pasquale Chessa e Fabio Troncarelli parrebbero tradurre le esitazioni della voce di Jacqueline Risset, le pause del suo pensiero, per trovare la parola più aderente, l'espressione più giusta. Al primo segmento interrogativo nel titolo dell'articolo segue un imperativo di esortazione. *Certosa di Parma/Avete visto il film? Ora leggete il romanzo*. La risposta alla

[2] J. Risset, *Macché parole, è proprio musica*, «Il Messaggero», 11 settembre 1982.
[3] Ead., *Mille e una notte tutte d'avventura*, «Il Messaggero», 14 ottobre 1986.

domanda come leggere il romanzo è dinamica e coinvolgente: con passione e grande velocità, una velocità febbrile, abbandonandosi al flusso della scrittura, spinti da un'«ansia frenetica» del seguito.

Dunque leggere *La Chartreuse de Parme* con passione e rapidità, ma anche – raccomanda l'intervistata – gioia, la gioia di una scrittura che trasmette la gioia di lettura, specie nell'*incipit*, con l'attacco trionfale dell'entrata del giovane esercito napoleonico a Milano, che, svegliando un'Italia addormentata sotto il regime austriaco, suggerisce l'idea della forza rivoluzionaria e promette felicità e amore. Così la Sanseverina non sembra personaggio femminile scontato: ordisce trame e intrighi con puro piacere, attratta dal nipote per affinità elettiva e non mossa da una prevedibile inclinazione incestuosa. La musica allegra di Rossini, colonna sonora del film, consente di ricordare la distinzione stendhaliana tra le anime nobili e privilegiate che amano la musica e chi non la capisce.

Nell'articolo *Quella nebbia di felicità,* proprio il trasporto della musica di Rossini effonde sul romanzo un velo, una nebbia avvolgente di felicità. Stendhal è accostato al Proust della «differenza qualitativa delle sensazioni che è il più grande godimento e la più grande sofferenza di ognuno di noi»[4]. Stendhal aveva già ammesso che la musica può assumere il compito di tradurre la sfera oscura della sensibilità. Jacqueline Risset si serve dell'autorità di Baudelaire, che considerava Stendhal uno spirito impertinente, irriverente, per mettere in relazione Stendhal e Nietzsche, accomunati dalla lucidità, dall'energia, dall'inattualità. Una massima di Nietzsche – «la felicità è legata alla capacità di oblio» introduce un'ulteriore osservazione che indebolisce l'etichetta di romanzo di formazione attribuita a *Le Rouge et le Noir*: le sequenze di Julien Sorel solo e pensoso in prigione sono interpretate come «buchi neri di felicità»[5]. Questo sentimento euforico e l'oblio del mondo esterno sottraggono il personaggio alla Storia e al rapporto vincolante con la società.

Una mente libera quella di Stendhal, che richiede libertà di lettura, mente incandescente e seguirla per Jacqueline Risset è l'avventura centrale dei suoi romanzi.

Nella pagina su «Ieri», lo stile antieroico stendhaliano lacera l'illusione letteraria per fare assistere alla nascita stessa della scrittura creativa, sotto la spinta del continuo sorgere e formarsi del pensiero. I romanzi di Stendhal sono decifrati in chiave leopardiana e nietzschiana tramite la celebre frase dei *Souvenirs d'égotisme*: «Il genio poetico è morto; il genio del sospetto è venuto

[4] Ead., *Quella nebbia di felicità*, «Il Messaggero», 23 gennaio 1983, p. 5.
[5] *Ivi.*

al mondo». Quel genio del sospetto che, ricorda Jacqueline Risset, sosterrà i grandi edifici teorici di Marx, Freud, e solleciterà gli scrittori del Novecento.

Nell'articolo del 1992 *Al genio si addice il silenzio* e nella comunicazione a un convegno veneziano dello stesso anno dedicato ad Antonio Canova, si ipotizza un'azione del modello della scultura sui romanzi stendhaliani, in particolare su *La Chartreuse de Parme* per la fluidità, la lievità, la plasticità della frase e del periodare. Stendhal aveva per Canova un'ammirazione fanatica, anche se lo giudicava un ignorante, incapace di teorie estetiche, un semplice operaio al lavoro sul marmo, eppure grande artista. L'emozione e il piacere suscitati dalla visione delle opere di Canova accomunano nella lettura di Jacqueline Risset lo scultore e il romanziere, che esaltava la veemenza del piacere e derideva chi ne aveva paura. Canova entusiasma Stendhal per la capacità di suscitare un piacere artistico ambiguo, un sentimento d'incertezza, ma deliziosa, di fronte a quelle belle figure nude che provocano pensieri sublimi e insieme dolcemente voluttuosi. Anche Canova è un moderno, come aveva già indicato Stendhal stesso che lo aveva arruolato tra i romantici «perché ha fatto la scultura che conveniva realmente ai suoi contemporanei e che faceva loro maggior piacere»[6].

Nell'articolo *Dalla bell'aria cattiva delle paludi all'odore di «sterco di benzina»,* Jacqueline Risset costruisce un colloquio immaginario con uno Stendhal del 1997*,* che nostalgico torna in Italia dopo lunga assenza: condizione questa, impalliditi i ricordi, per ritrovare l'emozione della prima volta. Roma, di sublime bellezza, è luogo del «piacere di vivere nell'istante»[7]. Quell'istante che rapidamente attraversa e contrasta la banale durata dell'esistere, motivo centrale nell'opera di Jacqueline Risset. Certo Roma ha l'energia di una plebe viva, ma la popolazione dorme e Stendhal rimpiange le donne e le conversazioni dei salotti milanesi. Il Console a Civitavecchia fugge comunque a Roma per incontrare in via delle Botteghe oscure gli amici della famiglia Caetani e frequentare la loro Biblioteca.

Quello Stendhal redivivo commenta che rispetto all'ultimo soggiorno del 1840, mentre Milano si è provincializzata, Roma sta diventando un effervescente centro di incontri, di arte: riaprono i musei, si sta costruendo l'Auditorium (i lavori erano iniziati nel settembre 1995)…L'aneddoto di un diverbio tra Stendhal e Ingres è occasione di un'altra interferenza cronologica:

[6] Ead., *I coautori della Certosa di Parma*, in C. G. Argan (a cura di), *Antonio Canova* (Atti del Convegno di Studi, Venezia 7-9 ottobre 1992), Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Venezia 1997, pp. 25-35.
[7] Ead., *Dalla bell'aria cattiva delle paludi all'odore di "sterco di benzina"*, «Capitolium Millennio», 2, settembre 1997, pp. 84-85.

questo Stendhal del Novecento avrebbe l'intenzione di ammirare i lavori di restauro degli edifici e dei giardini di Villa Medici intrapresi dall'allora nuovo Direttore: l'artista Balthus. La constatazione del cambiamento della Roma moderna è affidata a un'alterazione olfattiva: l'aria impestata di benzina per il traffico ha sostituito l'odore fetido del concime campagnolo. L'ultimo confronto tra Italia e Francia sfrutta ancora l'idea di energia, odiata dai mutevoli e umorali francesi, e tratto distintivo degli italiani, e di Jacqueline Risset, in questo, italiana.

Altro nucleo di letture, originale per proposte critiche, è quello flaubertiano. Nell'articolo *Il Genio e la Bestia*, Jacqueline Risset supera l'immagine logora dell'analista impassibile della provincia e delle delusioni storiche, e allontana l'ombra di Maupassant, discepolo volgarizzatore e inevitabilmente traditore. Jacqueline Risset cerca il 'segreto' in un'opera enigmatica, incompiuta – e la figura dell'incompiutezza, evocata anche per Stendhal, la interessa particolarmente. *Bouvard et Pécuchet* – personaggi caricaturali accostati a quelli di Beckett e a Stanlio e Ollio – è un libro per lei quasi «intollerabile», e il fattore dell'intollerabilità spiegherebbe quel qualcosa di stranamente, sorprendentemente moderno che è proprio di Flaubert e che ha a che fare con l'orrore della vita e insieme della letteratura.

La domanda di fondo: dopo un secolo, che rappresenta Flaubert per noi? Flaubert è allora rivisitato secondo il *Nouveau roman*, Foucault, Beckett, quale precursore di esperienze letterarie incentrate sull'elaborazione linguistica, sul superamento del confine tra poesia e prosa, sulla tessitura, anche poetica, ritmica, delle parole, e sulla strutturalistica mitologia del testo. Per l'insistenza sulle ripetizioni ed equivalenze, il genere romanzo realizza, nella ricerca della frase ritmata e sonora, un disegno 'poetico'.

Jacqueline Risset scrive di autoerotismo del letterario in Flaubert, e del lavoro della critica genetica sulle permutazioni, sul sistema di variazioni, sulle modifiche successive, sulle soppressioni che non annullano ma lasciano lievi tracce sottese, ad esempio nelle descrizioni. Per Jacqueline Risset il procedimento della sottrazione, della detrazione, riequilibra la proliferazione fantasmatica del testo, la compulsione flaubertiana a descrivere con precisione visiva come sotto una violenta pressione immaginativa. In Flaubert la 'torsione' del termine 'oggettività' non significa distanza dell'oggetto, ma estasi e fusione nell'oggetto stesso; lo scrittore aderisce al suo testo, da cui si lascia invadere. La creazione letteraria ha allora la forma di una percezione intensa, senza limiti.

Paradossalmente è lo stupido Charles, proprio in forza della sua *bêtise*, priva di condizionamenti intelligenti interni, a essere personaggio capace

di oggettività estatica, di una percezione assoluta, e dunque a essere predisposto alla contemplazione amorosa e all'annientamento nell'amore: la *bêtise*, intuizione dell'oggetto e apertura totale dell'essere senza restrizioni e censure, rappresenta allora per Flaubert la maggiore profondità possibile, per la potenziale, immediata, istintiva osmosi con l'oggetto. L'idea di impassibilità, di impersonalità è collegata allora alla *bêtise*, a «questo passivo e tranquillo assorbimento, a questa disseminazione di sé in ogni particella»[8]: il narratore scompare e il lettore si stupisce.

Nell'articolo sul «Manifesto» intitolato *Uno scrittore bestiale,* tramite la nozione polivalente di *bêtise* e il verbo colloquiale *s'embêter*, in cui riemerge la radice animale, la lettura si allarga al tema esistenziale della Noia, intima, radicale, acre, incessante, dalle risonanze leopardiane. Ma entrano in gioco anche i nomi di Dante, Kafka, e Proust – una costante – a proposito del ritmo insistente da martello pneumatico dell'imperfetto. È attenta Jacqueline Risset alle ambivalenze: se esaltazione-estasi da una parte e derisione-ridicolo dall'altra sono vicini, il senso di ogni impresa dell'intelligenza risulta inutile. Esaltazione e derisione s'incrociano, quel che si percepisce come unico e irripetibile si rivela ripetizione monotona, immobile replica. Così in quel che appare narrativamente unico e irripetibile s'insinua il dubbio della ripetizione e dell'annullamento, che denunciano il gioco dell'illusione: «In ciò consiste la forza di Flaubert, la sua implacabilità, e anche la ragione per la quale gli scrittori moderni più arditi e lucidi appaiono, spesso, al confronto, lievemente timidi e gratificanti»[9]. Flaubert dunque ardito anticipatore.

L'articolo *Sul rogo, con Flaubert* si concentra sui processi letterari del 1857 (a *Madame Bovary*, *Les Fleurs du Mal, Les Mystères de Paris*) per crimini e delitti commessi a mezzo di stampa o di altra via di comunicazione. Jacqueline Risset coglie riscontri con il nostro tempo (alcuni appunti fulminanti di Flaubert evocano Perec e Queneau), tempo in cui però la letteratura è considerata un rilevatore di verità, per la funzione che ha – lo aveva affermato Zola – di strappare il velo. Ed è Bataille oggi ad avere stabilito un rapporto di corrispondenza diretta tra letteratura e verità, una verità nascosta, rinnegata, quella del Male. La conclusione impegnata arriva ai nostri giorni e alla condanna a morte di Salman Rushdie pronunciata da parte di ayatollah che non avevano letto il libro incriminato: Jacqueline Risset fa sua l'affermazione di Flaubert che «I governi sono e saranno sempre il nemico della letteratura, perché sentono in essa una forza», e perché

[8] Ead., *Il Genio e la Bestia*, «Il Messaggero», 7 maggio 1980.
[9] Ead., *Uno scrittore bestiale*, «Il Manifesto», 3 luglio 1997, pp. I-II.

dopo tutto «il potere non ama un altro potere»[10].

In *Wanda Bovary* lo stile di Flaubert è paragonato allo stile a volte insopportabile di Fellini, la cui macchina da presa opera come la lingua di Flaubert che cambia, deforma l'aspetto delle cose. Anche la sposina Wanda, variante debole di Emma, insegue in viaggio di nozze un fantasma, lo Sceicco bianco, protagonista del suo fotoromanzo preferito. Il registro della derisione è introdotto dal discorso indiretto libero quando Emma attraverso il meccanismo della *rêverie* è spettatrice delle immagini illusorie che scorrono sullo schermo della sua mente. Ma questo saggio offre anche una puntuale lettura del romanzo valorizzando il tema della fuga attraverso la scrittura, i temi della nostalgia, dell'abitudine, del vuoto.

Usuale dunque in Jacqueline Risset procedere attraverso l'osservatorio della contemporaneità, e la prospettiva del nesso imprescindibile tra teoria, come generatrice dell'immaginario, e germinazione, nascita, pratica della scrittura. Nella prefazione alla traduzione *I miei veleni* di Sainte-Beuve, a guidare la lettura è Proust, la cui opera appare come il frutto dell'opposizione contro Sainte-Beuve, che provocando indignazione, ha contribuito alla gestazione di un capolavoro.

Proust tramite Sainte-Beuve ripensa il rapporto tra critica e romanzo: due campi dello scrivere che Sainte-Beuve avrebbe separato come incompatibili, e che al contrario rimandano continuamente l'uno all'altro. Jacqueline Risset vuole capire Sainte-Beuve situandolo nell'economia intellettuale di Proust, in quanto, con un rimando suggestivo alla pratica analitica, Sainte-Beuve rappresenterebbe la sofferenza amorosa, quello stimolo scatenante, necessario al movimento attivo del pensiero e all'analisi di sé.

Jacqueline Risset si chiede se la lettura di *Mes poisons* aiuti a definire ciò che la critica è o non è *oggi,* «per noi moderni»[11]. L'accento è posto sui giudizi velenosi del critico, ma il suo *cahier* intimo è rivalutato come strumento di elaborazione teorico-artistica, spazio privato dove l'io disilluso confessa l'aridità dolorosa, la tristezza del suo essere. E sempre seguendo la metafora amorosa Jacqueline Risset rovescia il rifiuto, l'odio di Proust per Sainte-Beuve in una qualche inconfessata attrazione. I due sono già vicini per la tecnica d'identificazione all'oggetto di analisi, ma anche la malattia della volontà di Proust trova un corrispondente nell'incapacità del critico di provare passioni, e nell'inclinazione all'acedia inerte. E se Amaury, il protagonista del romanzo sainte-beuviano *Volupté*, è il personaggio dell'attesa

[10] Ead., *Sul rogo, con Flaubert*, «Il Messaggero», 26 ottobre 1991, p. 18.
[11] Ead., *Introduzione* a *I miei veleni*, Pratiche, Parma 1984, pp. VII-XIV.

che sfiora appena la vita, paragonabile all'ozioso Jean Santeuil, la distanza tra i due scrittori resta netta. La concezione della letteratura di Sainte-Beuve è manifestazione antica di un'era scomparsa; per il critico il lavoro del pensiero e il piacere appartengono a mondi inconciliabili, e la verità, affidata a un quaderno nascosto, non deve shoccare, ma essere come attutita e ovattata. Al contrario, per lo scrittore moderno il travaglio del pensiero è piacere, e profondo; l'unico luogo di verità è l'opera e scrivere significa catturare la verità, una verità ignota, balenante tra le maglie del linguaggio.

La ricerca della verità sostiene anche la recensione all'autorevole edizione del Meridiano del 2010 dedicato a Zola e curato da Pierluigi Pellini. Zola stesso non è considerato tanto come il fecondo romanziere naturalista quanto come primo intellettuale moderno che vuole ristabilire appunto la verità contro le ignobili menzogne dell'antisemitismo nel celebre *J'accuse,* un gesto di rottura, atto rivoluzionario che sovverte la legge. Apprezza Jacqueline Risset la continuità stabilita dal curatore tra i 'due' Zola, lo scrittore e il militante.

Zola influisce eroicamente con la forza delle sue opinioni su un dibattito fondamentale per la vita della nazione spinto da un potente anelito di verità, sia nel difendere l'autonomia dell'artista che l'innocenza di Dreyfus. Si è vista la sua opera come un monumento desueto, e «per la nostra epoca, decisamente remoto e inattuale»[12], ma Jacqueline Risset attraverso l'intuizione della *fêlure*, dell'incrinatura, dell'inconscio, lo mette in rapporto con Mallarmé, Proust, e Freud. Soprattutto perché Zola ha saputo rivelare come le leggi della società «sono improntate a brutale ingiustizia, cinico sfruttamento e come l'onnipotenza del sesso può farsi figura del dio denaro»[13]. Zola allora attuale e prossimo, per aver scardinato le solide strutture narrative (regole, temi, trame) e per le molteplici contraddizioni della sua personalità (uomo ipersensibile e polemista feroce, razionalista e superstizioso, amante delle grandi architetture e maniaco del dettaglio, del frammento).

Anche nell'opera di Verne, fantastico e scientifico si toccano, sebbene il romanziere visionario, pur utilizzando alcuni materiali della Scienza, promuove la supremazia dell'immaginazione. La sua opera produce incanto, anche perché rappresenta un felice ricordo dell'infanzia. Eppure, oggi il profeta delle scoperte, delle macchine tecnologiche, dei viaggi straordinari,

[12] Ead., *Zola, la letteratura è verità*, «Il Messaggero», 31 maggio 2010, p. 18.
[13] *Ivi.*

è riconosciuto non solo come autore per la gioventù, ma grande scrittore innovativo e inventivo, come è stato salutato da Michel Serres e Michel Butor. Nella rete intertestuale e analogica che Jacqueline Risset ordisce nelle sue letture, Stendhal e Dumas sono gli autori letti e riletti dal giovane Verne e che lo ispirarono, ma la sua lezione ha colpito anche Rimbaud, adolescente poeta di genio, che in *Bateau ivre* si serve delle parole di capitan Nemo: «Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir»[14].

È del 2011 l'introduzione al breve saggio scritto in esilio da Hugo, per l'esposizione nazionale di Parigi del 1867 e contro il regime di Napoleone il piccolo. Hugo è per Jacqueline Risset lo scrittore impegnato nelle grandi cause: il suffragio universale, la scuola pubblica gratuita, il rifiuto della pena di morte, i diritti delle donne e dei bambini. Un sogno utopico dell'avvenire, su obiettivi politici che Hugo aveva formulato «ben prima degli altri, ben prima del nostro tempo»[15], un tempo il nostro che si rassegna a contemplare quali ingenue elucubrazioni parole forti come istruzione obbligatoria, ignoranza abolita, norma e libertà. Ma Hugo ancora sorprende, assegnando gaiezza, frivolezza, gioia e riso popolari, a una Parigi sfinge misteriosamente inquietante che pone enigmi e fa sentire fuori campo lo scoppio di una risata soffocata. Una voce complessa la sua: voce che torna, ci interroga da vicino sul nostro presente, e guarda verso l'avvenire con una promessa di felicità.

Un presente vissuto intensamente, energicamente, liberamente, da Jacqueline Risset, che è stata lucida e incisiva interprete dei nostri tempi. Anche per questo ha sempre difeso la funzione della letteratura minacciata di estinzione[16], quale invece componente essenziale dell'esistenza e sua forza motrice. Una letteratura che stabilisce la comunicazione tra le arti, con la musica, la pittura, la scultura, e trasversalmente fa entrare in risonanza più testi al di là dello loro collocazione cronologica; una letteratura che stimola il lavoro ideativo del pensiero, in cerca della scrittura; una letteratura come operatore di verità che può svolgere un'azione trasformatrice sul piano sociale ma anche offrire inaspettate e inedite emozioni.

Più volte, indagando su Stendhal, Jacqueline Risset fa riferimento

[14] Ead., *L'immaginazione batte la scienza*, «Il Messaggero», 24 marzo 2005.
[15] Ead., *Tu Francia, diventa mondo*, in V. Hugo, *Parigi*, Editori Riuniti, Roma 2011, pp. IX-XVI.
[16] Si veda l'articolo *Zola. Chi era costui?* contro l'emarginazione scolastica in Francia, già dal 1985, della letteratura, nella quale Baudelaire individuava «una intelligenza sovrana», atta a interrogare il nuovo reale.

alle «âmes passionnées», a quegli esseri energici, generosi, dall'intelligenza impaziente, che vivono di immaginazione, di emozioni. Una categoria umana quella delle anime appassionate alla quale lei stessa apparteneva.

Alberto Castoldi

Le intermittenze proustiane di Jacqueline Risset

Esiste, io credo, una *carte de tendre* di Jacqueline Risset che è la *Recherche* di Proust, a sua volta, come sappiamo, una sorta di *carte de tendre*. I saggi contenuti in *Une certaine joie* disegnano per l'appunto una mappa delle peregrinazioni di Jacqueline all'interno del corpo proustiano. Fin dall'esordio viene affrontato un aspetto strategico dell'architettura formale della *Recherche,* l'interazione fra metonimia e metafora, e Jacqueline pone l'accento, un po' sorprendentemente, ma con felice intuito sulla metonimia: «la métonymie nous mène – c'est sa fonction – à deux foyers qui règnent sur le texte: la contamination et la profanation»[1]. Nasce da qui, mi sembra, l'originalità dell'approccio di Jacqueline al corpo proustiano, che contiene in sé, nella sua articolazione, il principio anche della propria dissoluzione, «une fascination de la corruption et de la mort».

Lo sguardo di Jacqueline Risset, dislocato sulla metonimia che diventa strumento disgregativo del discorso romanzesco, consente di elaborare una nuova percezione della *Recherche,* di cui forse non è stata colta a pieno l'importanza e la produttività, «chaque élément réagit sur les autres, par contagion et contamination. […] dans la *Recherche* le lien narratif est constitué par un glissement, une errance, un renvoi perpetuel qui ne peut être fixé par l'identité centrale du narrateur, éclaté dans ses propres spectacles»[2]. Certo, Proust, impregnato di pensiero idealista, esalta la metafora, afferma Jacqueline, «Mais, dans la mesure où l'objet exact de sa recherche est le désir, et la pensée comme désir, il sort violemment de ses présupposés idéalistes, et rencontre la métonymie, qui est le glissement contraignant,

[1] J. Risset, *Une certaine joie. Essai sur Proust*, Hermann, Paris 2009, p. 12.
[2] *Ibid*., p. 15.

extérieur, ininterrompu de la contiguïté»[3].

La centralità del desiderio, come orizzonte che permea di sé tutta la *Recherche* richiede, a livello narrativo, la centralità della metonimia, senza entrare in conflitto peraltro con la funzione strutturante della metafora: «Le désir est ce qui replonge aussitôt tout objet hors d'une hiérarchie déjà donnée et le prend dans une refonte générale qui traverse et rend dérisoire toute l'échelle de valeurs établies»[4]. In Proust si assiste dunque ad un singolare procedimento: «l'environnement» diventa il vero contenuto: «c'est l'*à côté* qui est le "profond". Les objets, dans le monde de la *Recherche,* reçoivent leur lumière d'*à côté* (non d'en haut ni d'eux-mêmes)»[5]. Ma la metonimia può essere accolta solo a condizione d'essere assimilata al corpo proustiano, tradursi in «émotion interrogative».

Per quanto mi concerne mi sento particolarmente in sintonia con la prospettiva delineata da Jacqueline, che privilegia la dimensione emozionale, evocativa, tramite la memoria, *l'à côté*, e consente l'intervento del lettore sul testo. Barthes parla di un lettore che alza la testa: «Non vi è mai capitato, leggendo un libro, di interrompervi continuamente nella vostra lettura, non per disinteresse, ma al contrario per l'affluire di idee, di eccitazioni, di associazioni? In breve, non vi è mai capitato di *leggere alzando la testa*?»[6]. La metonimia, l'*à côté* è l'impuro ed il contingente che non partecipa delle costrizioni del pensiero gestite dalla metafora, e per ciò stesso governa fin dall'esordio la mappa eterogenea della *Recherche*, in base al criterio per cui «ce qui est contigu se contamine toujours».

Nasce da questa impostazione la possibilità per Jacqueline Risset di avvalersi con grande originalità dell'apporto di Georges Bataille, ed io penso all'*Impossible*, citato dalla stessa Jacqueline, per mettere in evidenza alcuni aspetti della *Recherche* che ne accrescono le componenti problematiche, inquietanti: «Chez Proust – scrive Jacqueline –, toutes les choses sont des corps, et l'univers dont celui de Proust est le plus proche est l'univers sadien, par l'intensité et la "réactibilité" infinie de sa population»[7]. Bataille consente di cogliere al di là dell'elaborazione della scrittura, la violenza anticulturale del testo proustiano «ses points d'arrêts presque aphasiques […]. Bataille seul peut-être (à travers l'étonnant rapport qu'il entretenait lui-même avec le langage) a saisi chez Proust cette mise en cause du discours,

[3] *Ibid*., p. 18.
[4] *Ibid*., p. 21.
[5] *Ibid*., p. 23.
[6] R. Barthes, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, Paris 1984, p. 33.
[7] J. Risset, *Une certaine joie*, cit., p. 31.

sentie comme "mise en œuvre", "mobilisation des ressources"»[8]. Jacqueline Risset, soffermandosi sulla descrizione degli affreschi di Giotto a Padova, da parte di Proust, non manca di evidenziare l'implicazione sessuale presente nell'analisi del personaggio dell'Invidia: «le serpent qui siffle aux lèvres de l'Envie est si gros, il lui remplit si complètement sa bouche grande ouverte, que les muscles de sa figure sont distendus pour pouvoir le contenir…»[9], ma come segnala più volte v'è un'ossessione del corpo in Proust, che non è semplicemente riconducibile alla sensualità, ma fa parte, imprescindibile, della sua percezione del mondo come insieme di contiguità metonimiche: «L'univers de Proust est un univers de corps. Toute portion contiguë de l'espace est corps, et donc susceptible d'embrassement et de viol […] il n'y a pas de sensualité organisée et organisatrice de ses propres plaisirs, chez Proust, mais une sexualité omniprésente, hallucinée et désagrégeante»[10]. Credo valga la pena di riprendere la splendida frase proustiana, tratta dalle *Journées de lecture* su cui si sofferma Jacqueline a titolo fortemente esplicativo, relativa all'esperienza, da parte del narratore, del penetrare nella camera come luogo stesso del fantasma del femminile, del materno:

> [la chambre] où le soir, quand on ouvre la porte [...], on a le sentiment de violer toute la vie qui y est restée éparse; […] de toucher partout la nudité de cette vie dans le dessein de se troubler soi-même par sa propre familiarité [...]; de la pousser devant soi dans le lit et de coucher enfin avec elle dans les grands draps blancs qui vous montent par-dessus la figure[11].

Viene alla mente proprio per contiguità il quadro di Fragonard *Le verrou*. L'*errance* di Jacqueline Risset nelle *entrailles* della *Recherche* la induce a respingere gli approcci consueti e ormai scontati della critica, per soffermarsi su una geografia più segreta:

> Proust ne peut être enfermé dans des thèmes, psychologiques ou autres (mémoire, jalousie, etc.), lui qui fréquente et inquiète les bords de l'expérience. L'*à côté*, le désir, le mal, le lieu, le rêve, le sommeil, ne sont pas des thèmes romanesques, mais des armes pour connaître et scruter ce qu'il appelle "une certaine joie"[12].

[8] *Ibid.*, p. 36.
[9] Cit. in *Ibid.*, p. 39.
[10] *Ibid.*, p. 41.
[11] Cit. in *Ibid.*, pp. 41-42.
[12] *Ibid.*, p. 128.

Di qui osservazioni sorprendenti e come al solito ricche di conseguenze, come il fatto che la *Recherche* teorizzi l'impossibilità di qualsiasi possesso, «la possession amoureuse, mais n'importe quelle forme de possession, et même celle d'un objet de pensée», per cui «le bonheur» non può coincidere con la fusionalità, ma è legato alla contaminazione, alla profanazione, alla perdita, tutti termini-chiave dell'analisi di Jacqueline. Da questa ossessione per la profanazione, l'erosione del sacro (Méseglise intesa da Jacqueline come *mésestime* o *méconnaissance)*, nasce anche «le fantasme du parricide qui plane sur tout le discours proustien». Il riferimento è ovviamente all'episodio di mademoiselle Vinteuil che durante la scena erotica omosessuale induce l'amica a sputare sulla fotografia del padre, ma concerne anche il testo pubblicato in *Pastiches et Mélanges, Sentiments filiaux d'un parricide.* Di fronte alla crudezza del fatto di cronaca che coinvolge un suo amico, Proust si rifugia nella mitologia greca:

> J'ai voulu aérer la chambre du crime [...] montrer que ce fait divers était exactement un de ces drames grecs dont la représentation était presque une cérémonie religieuse, et que le pauvre homicide n'était pas une brute criminelle, un être en dehors de l'humanité, mais un noble exemplaire d'humanité[13].

La conclusione è: «Nous sommes tous des parricides».

Per altro verso, sempre in un'ottica di 'profanazione', Jacqueline Risset rende più problematico anche il rapporto di Proust con la madre, rispetto al cliché «Proust amava la madre!» La scena del bacio materno all'esordio di *Swann* non è dominata dalla presenza fisica femminile, ma dalla sua voce che legge *François le Champi*, vale a dire la storia di un bambino abbandonato, «Marcel l'enfant trouvé», commenta Risset. A ciò si aggiunga, come viene fatto notare, che l'ombra della profanazione si proietta sulla figura del materno: in *Sodome et Gomorrhe* si fa riferimento ad un capitolo che avrebbe dovuto essere dedicato a «les mères profanées».

Ma più in generale v'è una riflessione costante sul male che consente per esempio a Jacqueline di cogliere la fascinazione di Proust per i supplizi nel caso della contemplazione dei *nénufars*, che lo rimanda ai suppliziati dell'inferno dantesco, anche se come Dante richiamato da Virgilio, egli si allontana da questi fantasmi rifugiandosi dai genitori. A questo punto viene però introdotta una precisazione chiarificatrice: «Ce n'est pas le mal qui lui donnait du plaisir, c'est le plaisir qui lui semblait malin»[14], è il caso

[13] Cit. in *Ibid.*, p. 56.
[14] Cit. in *Ibid.*, p. 59.

di tutto ciò che concerne la sessualità: per Proust il sesso è emblema di disordine («férocité, dit-il, d'un corps qui jouit»). Bacon?

La profanazione è procedimento di particolare importanza, perché comporta una strategia complessiva: mentre è consustanziale al desiderio, va poi oltre il proprio oggetto specifico nella fuga metonimica dell'*à côté*, perché mette in discussione se stesso: «il s'acharne pour se détruire – pour se penser?» si chiede Jacqueline; questo perché il desiderio è inestricabilmente coinvolto nel pensiero: «Le désir suit le chemin qui mène au déchiffrement. […] La cruauté spécifique du désir consiste en cette avidité sans fond qui est avidité de sa mort, avidité de la mort. Et cette mort est en même temps la pensée»[15]. In altri termini: «Écrire (penser), c'est découvrir que la pensée est désir et mort du désir…»[16].

La complessità di questo approccio diventa fondamentale nella riflessione sul sogno che costituisce l'esito forse più originale di Jacqueline nel suo corpo a corpo con la scrittura di Proust. La presenza pervasiva del sogno nell'opera proustiana consente a Jacqueline non solo di evidenziarne la centralità, come è ovvio, ma di indagarne l'estrema problematicità, perché solo marginalmente è riconducibile al modello freudiano. Di fatto Proust procede adottando soluzioni originali di cui solo ora si comincia ad intravvedere la novità dei percorsi, per cui si può dire che il pensiero di Proust sul sogno non è stato ancora saturato, e richiede continui approfondimenti.

Jacqueline Risset riserva dunque al sogno uno spazio e un ruolo centrale, ma sottraendolo, come già si è detto, all'elenco dei 'temi' proustiani, per farne il modello generale della narrazione. Peraltro il sogno, viene detto, non è disgiungibile dal sonno perché è proprio il sonno a costituire il 'luogo' e la sostanza da cui trae origine il sogno, e Jacqueline riesce a cogliere con la consueta perspicacia la descrizione della presenza stessa del sonno nello svolgimento del sogno, come l'ombra che talvolta, afferma Proust, si manifesta durante le proiezioni delle lanterne magiche, quale elemento della lanterna stessa o presenza dell'operatore: «Cette ombre à l'intérieur du rêve est le sommeil, qui interrompt le flux des images, et les réanimera un peu plus tard»[17]. Per il Proust del *Carnet de 1908* occorre «Aller plus loin que Gérard», questo perché Nerval procede per «rêves alternés», mentre nella *Recherche* è dal sogno, utilizzato per frammenti, che si genera la narrazione, così che, come scrive Walter Benjamin: «la *Recherche* rapporte non des rêves, mais des pensées.» Avviene pertanto che

[15] *Ibid.*, p. 46.
[16] *Ibid.*, p. 47.
[17] *Ibid.*, p. 96.

il sogno svolga, non a caso, un ruolo di ferita e non di ricomposizione:

> Presque tous les rêves de la *Recherche* sont des rêves douloureux, qui ne comportent guère le sentiment de l'accomplissement d'un désir […] Le texte de Proust évite justement cet aplatissement du récit du réveil et maintient l'effervescence intellectuelle qui propose le rêve comme une forme de pensée – pensée non conceptuelle, mais qui invente une langue assez riche et assez mobile pour transmettre – pour traduire – l'épaisseur des images du rêve. Il faut donc relire dans cette perspective les rêves de la *Recherche* et de l'œuvre tout entière[18].

Jacqueline Risset ritiene opportuno distinguere fra i sogni che figurano nell'opera di Proust prima della *Recherche* e che vedono una congruenza fra le teorie di Freud e la narrazione proustiana; è il caso del sogno che dà il titolo a un testo di *Les Plaisirs et les Jours,* che si configura come la realizzazione di un desiderio: il narratore s'addormenta e si risveglia nel sogno: i suoi occhi si riempiono di lacrime e la compagna, Mme Dorothy B…, dotata di «charme surnaturel»:

> Elle s'approcha, mit à la hauteur de ma joue sa tête renversée dont je pouvais contempler la grâce mystérieuse, la captivante vivacité, et dardant sa langue hors de sa bouche fraiche, souriante, cueillait toutes mes larmes au bord de mes yeux. Puis elle les avalait avec un léger bruit des lèvres, que je ressentais comme un baiser inconnu, plus intimement troublant que s'il m'avait directement touché[19].

Vi sono poi il «rêve-présage», in cui i sogni «Comme une nuit obscure mais momentanément éclairée, ils étaient pleins de signes et de présages»[20], e il «cauchemar» relativo ai genitori:

> Les cauchemars avec leur albums fantaisistes où nos parents, qui sont morts, viennent de subir un grave accident qui n'exclut pas une guérison prochaine. En l'attendant, nous les tenons dans une petite cage à rats où ils sont plus petits que des souris blanches et, couverts de gros boutons rouges, plantés chacun d'une plume, nous tiennent des discours cicéroniens[21].

Jacqueline Risset rinuncia ad interpretare un sogno per tanti versi così

[18] *Ibid*., p. 97.
[19] Cit. in *Ibid*., p. 99.
[20] *Ivi*.
[21] Cit. in *Ibid*., p. 105.

invitante, ma ne sottolinea la funzione di condensazione, il carattere di palinsesto legato al sovrapporsi di vari strati di memoria eterogenei, che si combinano e contaminano in modo imprevedibile, «selon l'usage insolite de la similitude engendrée par la contiguïté».

Il sogno relativo alla morte della nonna si coniuga all'azione della memoria involontaria: «À peine eus-je touché le premier bouton de ma bottine, ma poitrine s'enfla, remplie d'une présence inconnue, divine, des sanglots me secouèrent, des larmes ruisselèrent de mes yeux»[22]. Qui il sogno consente al narratore di misurarsi con la contraddittorietà della sofferenza, causata dalla perdita di un essere caro: «Je ne tenais pas seulement à souffrir, mais à respecter l'originalité de ma souffrance telle que je l'avais subie tout d'un coup sans le vouloir, et je voulais continuer à la subir, suivant ses lois à elle, à chaque fois que revenait cette contradiction si étrange de la survivance et du néant entrecroisés en moi»[23]. Commenta Jacqueline Risset: «C'est le rêve qui va permettre d'accéder à la vérité de la douleur».

Gli *Éclats de rêves* del *Carnet de 1908* su cui si sofferma Jacqueline Risset mettendone in evidenza la straordinaria importanza nel laboratorio proustiano, trovano nella *Recherche* un utilizzo più meditato, sia perché il sogno mobilita il pensiero, sia perché spetta poi alla veglia sviluppare quegli spunti, i desideri, i rimpianti, la dimensione emozionale che costituisce la condizione per il lavoro. Dopo aver insistito sulla fecondità del sogno, del «rêve-sommeil» in Proust, Jacqueline Risset ne evidenzia anche il limite fondamentale, vale a dire non costituisce un modo per ritrovare il tempo perduto, dato che per questo: «Il faut la construction de l'oeuvre d'art».

Nel suo vagabondaggio nella «carte de tendre» proustiana, Jacqueline ci consente di fare incontri emozionanti, che talvolta c'erano sfuggiti. Una delle esperienze più affascinanti su cui siamo invitati a soffermarci è la singolarissima analogia che nel *Cahier 3* Proust istituisce fra il sonno e la condizione di una mela racchiusa in un armadio:

> Après avoir surpris sur le fait les remous de l'obscurité et le craquement des boiseries, je me rendormais au plus vite, à peu près comme une pomme ou un pot de confitures qui auraient été appelés un instant à la conscience et qui après avoir constaté qu'il faisait nuit noire dans l'armoire et entendu le bois travailler, n'auraient rien eu de plus pressé que de retourner à la délicieuse insensibilité de la planche où ils sont posés, des autres pots de confiture et de l'obscurité[24].

[22] Cit. in *Ibid.*, p. 108.
[23] Cit. in *Ibid.*, p. 108.
[24] Cit. in *Ibid.*, p. 121.

Il sonno è l'*heimlich* in cui è calato, nell'oscurità dell'armadio, il vasetto di marmellata, qui magicamente gli oggetti e i mobili prendono coscienza di sé. Commenta Jacqueline Risset: «La *Recherche*, à peine commencée, sort avec décision des catégories habituelles de pensée. Et l'espace du sommeil a précisément cette fonction, parce qu'il est la plus proche expérience [...] de l'autre espace, celui où l'idée d'individu n'a plus cours – une pomme, un bocal dans une armoire font aussi bien l'affaire. […] Le non humain est convoqué»[25]. La concezione panica di Proust non comprende solo la natura, ma anche gli oggetti che il sonno consente di animare e inserire con pienezza nella nostra coscienza con pari dignità.

Jacqueline Risset insiste molto sull'importanza dei *Carnets*, in cui rintraccia la parte più stimolante della riflessione sulla scrittura da parte di Proust, quasi le tracce di un'operazione colta sul vivo, di un pensiero che si formula a sua insaputa. Il *Carnet de 1908* si configura come una sorta di laboratorio in vista della *Recherche.* La molteplicità degli spunti concerne tutto lo spettro delle intenzioni creative dell'autore, della sua poetica. La memoria non è il serbatoio del passato, ma agisce come organo di coagulo interno. L'arte consiste nel cogliere ciò che si presenta oscuramente in fondo alla nostra coscienza, prima di dargli forma in un'opera: «Seul mérite d'être exprimé ce qui est apparu dans les profondeurs et habituellement sauf dans l'illumination d'un éclair, […] ces profondeurs sont obscures. […] Un clocher s'il est insaisissable pendant des jours a plus de valeur qu'une théorie complète du monde»[26].

Con il saggio dedicato a Proust, *Une certaine joie,* Jacqueline Risset ci ha consegnato una sua singolare discesa nelle viscere della *Recherche*, impresa impossibile se non si fosse avvalsa di qualcosa di simile alla *Reisenatur* di Goethe, una sorta di Proust *portatif*, che le consente di recuperare e far emergere frammenti che nelle nostre letture non avevamo colto, e che si rivelano ogni volta quanto mai sorprendenti. Ci chiediamo dunque, in continuazione, come mai non li avessimo colti in tutta la loro sorprendente novità. Per un'operazione consimile occorreva verosimilmente la libertà intellettuale di Jacqueline, la sua capacità di procedere per analogie, la sensibilità che le veniva dall'essere poeta e traduttrice al tempo stesso, per cui il corpo a corpo con il linguaggio era diventato un'esigenza vitale.

[25] *Ibid.*, p. 122.
[26] Cit. in *Ibid.*, p. 72.

Gianfranco Rubino

Jacqueline Risset lettrice di Macchia

La pubblicazione nel 1991 del libro di Jacqueline Risset *La letteratura e il suo doppio. Sul metodo critico di Giovanni Macchia*[1] poteva all'epoca sorprendere per più di una ragione. Fra queste, una di carattere molto generale era relativa al declino del protagonismo della critica letteraria affermatosi negli anni Sessanta e Settanta con il successo della *nouvelle critique*, dello strutturalismo, della poetica. Un altro motivo risiedeva nell'aspetto imprevedibile dell'incontro fra una brillante ex componente del battagliero gruppo d'avanguardia della rivista «Tel Quel», peraltro scioltosi nel 1982, e un autorevole storico della letteratura francese, e non solo, appartenente all'istituzione universitaria come Giovanni Macchia.

Perché un incontro

In realtà, già allora e soprattutto oggi, alla luce di vari scritti di Jacqueline Risset intercorsi nel frattempo, la corrispondenza fra certe istanze dell'autrice e la prassi critica di Macchia appare scevra di forzature. Pur da versanti originariamente diversi, esistevano senza dubbio dei punti di convergenza, che Jacqueline Risset sottolineava e sviluppava sollevando questioni di carattere teorico ed epistemico. La riflessione su Macchia rappresentava anche un modo di porre problemi più generali, data la qualità peculiare della sua opera che «all'interno della critica, pone la domanda: che cos'è la critica? E, intorno alla letteratura, estende un campo infinito, che è ancora quello della letteratura – ma configurata nel suo stato più

[1] J. Risset, *La letteratura e il suo doppio. Sul metodo critico di Giovanni Macchia*, Rizzoli, Milano 1991.

attivo […], al suo stato estremo […]»[2].

In primo luogo, il rapporto con la *vexata quaestio* della storia letteraria, che implica per l'appunto una specifica concezione della letteratura. Nel modo in cui Macchia l'ha praticata, Jacqueline Risset ravvisa la «decostruzione della letteratura intesa, […], come *edificio* (come accumulazione visibile che implica la continuità, l'ordine, la gerarchia) […], oppure, […], come *biblioteca* (i libri sistemati l'uno accanto all'altro [...] in uno spazio omogeneo che li circondi e li riassorba, li ricopra con la sua pace silenziosa, con la sua polvere rasserenante)»[3]. Queste notazioni riprendono l'*incipit* della prima edizione della storia della letteratura francese di Macchia, là dove l'autore avverte che

> la storia letteraria non è un orribile casermone kafkiano, ove ognuno ha avuto assegnato, e non si sa da chi, un appartamento *vita natural durante* […]. È un condominio *sui generis*, dove non vige il diritto di proprietà, e gli ospiti sono continuamente in via di sistemazione, e quando meno se l'aspettano, senza nessuna responsabilità diretta da parte di chiunque, cambiano di piano, dal primo all'ultimo: per nuovi arrivi e nuove partenze[4].

L'idea della letteratura come sequenza assestata e gerarchizzata di opere e autori viene così esorcizzata da Macchia. Questo assetto instabile rimanda, secondo Jacqueline Risset, anche alla scelta di intrecciare agli oggetti 'tradizionali' dell'analisi tutta una zona limitrofa, «pre o paraletteraria, quella dei "progetti" […], dei nessi biografici […], 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)»[5]. Tramite questa gamma di interazioni complesse, la critica di Macchia prende «in obliquo testo e vita, illumina e dissolve le due nozioni congiunte di opera singola (compiuta) e di storia letteraria (continua)»[6]. Una proliferazione di 'fantasmi' (*fantômes* e *fantasmes*) attorno all'opera esorcizza ogni impostazione dualistica e configura al posto di un rapporto binario fra vita e opera (su

[2] *Ibid*., p. 9.
[3] *Ibid*., p. 11.
[4] G. Macchia, *Avvertenza*, in *Storia della letteratura francese*. 1. *Dalle origini a Montaigne*, ERI-Edizioni Rai Radiotelevisione italiana, Torino 1963, pp. 7-8; poi in Id., *La letteratura francese. Dal tramonto del Medioevo al Rinascimento*, Sansoni Accademia, Firenze-Milano 1970, pp. 7-8, e successivamente in Id., *La letteratura francese*, t. I: *Dal Medioevo al Settecento*, Mondadori, Milano 1987 («I meridiani»), pp. XIII-XIV.
[5] J. Risset, *La letteratura e il suo doppio*, cit., pp. 9-10.
[6] *Ibid*., p. 10.

questo si tornerà), o tra opera e società, o fra opera e opera, dei nessi fra vita/testo/mondo e testi, fuori da ogni relazione meccanica di parallelismo o di causa ed effetto. Questo spazio plurivoco, ricco d'illuminazioni trasversali, complice della scena teatrale, rende la letteratura un «luogo in movimento, centro di spostamenti e di contraddizioni»[7]. Tale visione caleidoscopica risponde all'esigenza di mobilità e di sovversione epistemica avanzata dall'avanguardia, insofferente dei monumenti schiaccianti in cui si risolve la Storia concepita secondo schemi univoci e didascalici. Jacqueline Risset si trova sul suo terreno, che comporta la disgregazione non come involuzione entropica ma come energia rivelatrice.

Lo stato nascente

La critica di Macchia, con la sua prerogativa di individuare zone cruciali anche se apparentemente periferiche dell'immaginario letterario, esaudisce un'esigenza particolarmente cara a Jacqueline Risset, quella di cogliere lo 'stato nascente', l'impulso sorgivo della creazione, del pensiero, dell'essere, prima che si congeli e si reifichi. Questa tematica dello 'stato nascente' permea soprattutto i testi più recenti dell'autrice, *Il silenzio delle sirene*[8], *Traduction et mémoire poétique*[9], *Les Instants les éclairs*[10]. È per lei importante in questo senso l'attenzione di Macchia alle fasi aurorali di un testo, quando tutto è ancora possibile. «Si afferma nei progetti», nota Jacqueline Risset, «oltre alla possibilità di avvicinarsi alla letteratura nel suo stato non "dato" ma nascente e operativo, la vibrazione stessa dei limiti che l'opera traccia e solidifica»[11]. E s'intende che lo scrittore esemplare cui il critico si rivolge a questo proposito è l'amato Baudelaire, che costituisce per lui non soltanto un argomento d'analisi ma anche uno stimolo ispiratore di metodo e di sensibilità. L'esempio di Baudelaire non è per Macchia solo quello del poeta, ma anche quello del critico. Il Baudelaire critico si attesta su un punto chiave della soggettività a uguale distanza dalla duplice soggezione alla sensazione, tipica di coloro che non sanno pensare, e della mania di sistema, caratteristica di coloro che non sanno sentire: egli assume così un atteggiamento esemplare di approccio all'arte, consistente nel «*tenersi*

[7] *Ibid*., p. 13.
[8] J. Risset, *Il silenzio delle sirene. Percorsi di scrittura nel Novecento francese*, Donzelli editore, Roma 2006.
[9] Ead., *Traduction et mémoire poétique. Dante, Scève, Rimbaud, Proust*, Hermann, Paris 2007.
[10] Ead., *Les Instants les éclairs*, Gallimard, Paris 2014 (L'infini).
[11] Ead., *La letteratura e il suo doppio*, cit., p. 16.

il più vicino possibile al centro incandescente, al cuore germinativo dell'opera d'arte»[12]. Questa lezione viene recepita da Macchia critico-scrittore, giacché la critica di scrittore comporta una fiducia estrema nelle prerogative della soggettività più libera. Soggettività che è comunque attenta a quella rete di echi e ripercussioni che un'opera d'arte al suo apparire suscita nello spazio (commenti, altre opere in generi magari diversi e lontani) e nel tempo (in quello coevo, ma anche a distanza di lustri e di secoli). Generalmente queste incidenze non sono assunte come pertinenti dalla storia letteraria e artistica, dalla quale vengono considerate esterne ed eterogenee. Eppure esse fanno parte dei processi creativi che concorrono a moltiplicare, a dinamizzare, a rendere complessi e fecondi. La mobilità e l'articolazione di simili fenomeni postulano uno sguardo in grado di orientarsi e orientare in quel labirinto, per percorrere il quale non servono criteri precostituiti ma «l'energia creativa più interna» e la «capacità di individuare passaggi e cortocircuiti invisibili»[13]. È in questa maniera, osserva Jacqueline Risset ribadendo il tema prediletto dello 'stato nascente', che la critica di Giovanni Macchia inventa «un altro di quei luoghi genetici che rilanciano i rapporti e rinnovano lo sguardo»[14]. Se la letteratura e più in generale la creazione vengono imprigionate nelle distinzioni e negli steccati fra testi (interni) e contesti (esterni), esse perdono la loro carica di intensità in atto, mentre un procedimento che sappia sciogliere sotto il segno della contiguità e dell'interazione quei nodi giudicati antitetici appare ben più efficace: «In ogni punto di un metodo critico siffatto, la letteratura sta nascendo»[15]. Come nota Jacqueline Risset, il metodo intuitivo di Baudelaire applicato da Macchia in *Proust e dintorni* include i cosiddetti dintorni nel movimento complesso che ha suscitato l'opera e che continua ad alimentarne la vitalità, oltre la dimensione circoscritta di oggetto e di libro.

Lo spostamento

L'intensità che permea lo stato nascente deriva da una tensione inaugurale, da uno scarto-scatto generatore, al limite da un'energia scompaginante. È questa la fisiologia dello *spostamento*, o addirittura del *rovesciamento*, che caratterizza la riflessione critica ma anche ontologica di Jacqueline Risset,

[12] *Ibid.*, p. 38. Il corsivo è nel testo.
[13] *Ibid.*, p. 101.
[14] *Ivi*.
[15] *Ibid.*, p. 100.

quale traspare soprattutto dai suoi ultimi testi saggistici. Si tratta di figure sviluppate nell'ambito di una concezione della letteratura, della scrittura, del pensiero come mobilità, produzione contrapposta all'inerzia del prodotto, irregolarità vitale, «incrocio di forze e di energie»[16]. Lo spostamento assurge così a implicito canone assiologico. E i giudizi sull'opera di Macchia rispondono per vari aspetti a un simile criterio. Come storico della letteratura egli trasgredisce le abitudini correnti, perché osserva dall'interno vicende e avventure individuali depotenziando senza esplicitamente contestarli i parametri di successione lineare in favore di correnti trasversali nel tempo e nello spazio; non sacrifica a una accezione tautologica e specialistica della letteratura, che integra in un'avventura del pensiero e della riflessione, non meno della filosofia; infine allarga i confini dell'area d'interesse dall'ambito francese a esperienze e movimenti circostanti, non riducibili alle vicende di un solo paese. Altro ribaltamento di prospettiva: la sensibilità alla dimensione delle virtualità irrealizzate, specie nel caso di Baudelaire, mette in crisi la gerarchia implicita che contempla solo le opere tautologicamente legittimate dalla loro compiutezza. In questa impostazione, osserva l'autrice, «lettura di particolari all'apparenza insignificanti e interpretazione globale sono necessarie l'una all'altra»[17]. Quanto al merito, Macchia ribalta, «senza polemiche e tuttavia con una forza dirompente, una serie di evidenze ormai consacrate»[18], come quella di una letteratura francese cartesiana, eretta a paradiso della ragione: l'immagine di Descartes viene presentata dal lato del dubbio e dell'angoscia; il secolo del re sole diventa secolo dell'ombra. Si tratta peraltro non di semplice sostituzione di una prospettiva ad un'altra, ma di un allargamento, di un avvicinamento che fa quasi esplodere lo stereotipo. Una storia letteraria del genere trasgredisce e sbilancia le fisionomie acquisite di opere, autori, correnti, fenomeni.

La gamma complessiva degli spostamenti innovatori di accento interpretativo e descrittivo è troppo fitta per poterne qui tracciare una sintesi adeguata. Qualche ulteriore esempio, di varia portata e natura. La malinconia di Molière, presentata da una tradizione romantica e postromantica nella chiave di un personaggio cupo, tormentato da pene segrete ma costretto a produrre farse e amenità, viene invece legata da Macchia proprio alla passione teatrale nelle sue varie forme, comprese quelle più leggere e spettacolari. La scoperta della crudeltà nel mondo comico, tematizzata nel colloquio immaginario con la figlia di Molière, configura altresì

[16] *Ibid.*, p. 13.
[17] *Ibid.*, p. 56.
[18] *Ibid.*, p. 47.

la tensione scenica di Artaud, precorsa in qualche modo, nell'indistinzione di registri, dalla dedizione di Molière al teatro totale. Un'altra prerogativa della critica di Macchia, su cui si ritornerà, è quella di resistere alla tentazione dei biografi di valorizzare solo l'aspetto consolidato e vincente degli scrittori oggetto d'indagine. Si tratta al contrario di partire dalla «difficoltà, dall'irregolarità segreta, invece che dalla sovranità e dalla padronanza estetica dichiarata», il che «consente di spostare molti dei punti fissi della critica»[19]. È questa una notazione avanzata da Jacqueline Risset a proposito della biografia proustiana di Painter.

Un'altra occasione di spostamento è poi quella del rapporto fra opera e vita dell'autore. Problematica già basilare nell'ottica di una *nouvelle critique* a suo tempo anti Sainte-Beuve nella scia di Proust, almeno fino a tutti gli anni Settanta, fin quando il nodo viene in qualche modo eluso dal proliferare delle biografie, redatte spesso da critici che se ne erano in precedenza accuratamente astenuti. Restava irrisolta, nonostante certe suggestioni di Roland Barthes, l'impostazione di una relazione generalmente concepita in termini di derivazione univoca vita/opera, o di parallelismo, o di indipendenza radicale. Jacqueline Risset all'inizio degli anni Novanta si fa carico del problema. Nella sua ottica di mobilità il testo e la vita, lungi dal ridursi a entità antitetiche e in sé concluse, partecipano di un comune processo dinamico, alimentato dalla scrittura. Per comprendere questo fenomeno, occorre esorcizzare, osserva Jacqueline Risset, «le due tentazioni più tenaci della critica: il feticismo del testo, e la riduzione del testo alle sue pseudocause esterne»[20]. Appunto così funziona il metodo di Macchia, che può considerarsi vero e proprio specialista, per usare un termine che poco gli si addice, dell'*entre-deux* vita-opera. Quale che sia lo scrittore di cui si occupa, Macchia procede a un rovesciamento radicale rispetto alla maggior parte delle biografie, operazione che è in grado di compiere perché penetra dentro il laboratorio creativo, là dove «non è la vita a spiegare l'opera, poiché la vita è percorsa e animata da un movimento che è già creazione»[21]. La sua sensibilità ai dettagli impercettibili, alle dissonanze, alle intenzioni rientrate, alle contraddizioni e alle segrete coerenze gli permette di captare quegli intrecci osmotici che pure si producono, malgrado la denegazione proustiana, fra io profondo della scrittura e io superficiale della vita sociale. Termini come incontri e scambi sono peraltro ancora inadatti a designare la fisiologia di un processo dove i raccordi si manifestano come fluttuazioni irregolari.

[19] *Ibid.*, p. 92.
[20] *Ibid.*, p. 11.
[21] *Ibid.*, p. 84.

E la stessa 'vita' appare a volte, secondo Jacqueline Risset, non «come luogo depositario delle "ragioni" dell'opera»[22] ma come fine pur inattingibile del testo e come elaborazione di schemi futuri, fuori da ogni anteriorità causale. S'intende che Baudelaire e Proust sono autori particolarmente propizi a incentivare una problematica del genere.

Questioni di metodo

Appariva (ma appare tuttora) particolarmente stimolante, all'alba di un decennio di incipiente agnosticismo critico come i Novanta, interrogare il metodo di Macchia che, a causa della sua libertà di approccio ai testi e ai fenomeni, immune prima dalle ipoteche storiciste e poi da quelle strutturaliste, poteva sembrare inafferrabile o (a torto) empiricamente ridotto al minimo, ferma restando l'impeccabile armatura filologica e documentaria, elegantemente dissimulata. Ma se ogni ingombrante apparato sistemico era da lui eluso, non per questo gli mancava una peculiare strategia operativa. Si trattava di individuarla. Molti commentatori illustri si sono cimentati in brillanti saggi o in recensioni dei libri che volta a volta apparivano o addirittura nella cura di edizioni antologiche, come Mariolina Bongiovanni Bertini[23]. Jacqueline Risset da parte sua ha collegato la pratica esegetica di Macchia tanto alla propria problematica quanto a questioni generali di critica e di letteratura. I tasselli che concorrono a comporre il ritratto del critico non sono dislocati linearmente. Della impostazione eterodossa dello storico si è detto. Certo, occorre distinguere i libri imperniati su un disegno formalmente organico e quelli che fanno interagire a mosaico scritti indipendenti, secondo la tecnica del frammento. Ma sempre si percepisce, anche in saggi isolati, a partire da un dettaglio, da un'immagine, da un'angolazione o da un'opera specifica, l'intero orizzonte asintotico e acronico della letteratura e del pensiero, perché «la critica, in senso generale, ha per funzione di far parlare quella grande catena sonora che i libri portano e creano intorno a sé»[24], e «la memoria del critico agisce allo stesso modo: ogni pezzo di testo è per essa come un proustiano *petit pan de mur jaune* [...], e che contiene nel suo spazio esiguo e illuminato la

[22] *Ibid*., p. 12.
[23] G. MACCHIA, *Ritratti, personaggi, fantasmi*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, Mondadori, Milano 1997 («I meridiani»). Per una bibliografia di scritti su Macchia rimandiamo a questa edizione, pp. 1795-1826.
[24] J. RISSET, *La letteratura e il suo doppio*, cit., p. 54.

totalità delle opere d'arte create (e non create) […]»[25].

Gli oggetti di questo metodo non hanno la pesantezza e l'opacità delle cose, e si aprono gli uni sugli altri, in una rete di echi e rinvii. Questa agilità di accostamento non può confondersi con un impressionismo indiscriminato, né con un primato del gusto individuale: il modello, presto superato un originario contesto ambientale crociano, è il metodo intuitivo di Baudelaire, basato sì sulla soggettività ma non sull'arbitrio, perché stabilisce «una rete di rapporti dialettici tra sentire e pensare»[26]. La lezione è sempre quella di tenersi il più vicino possibile al centro incandescente, al cuore germinativo dell'opera d'arte. Già il Macchia del primo lavoro su Baudelaire[27] recepisce dal poeta critico uno strumento particolarmente prezioso, che gli sarà quanto mai congeniale, ovvero «l'estrema mobilità nell'aggredire l'oggetto della ricerca»[28]. Particolare rilievo assume la sua sensibilità al non detto, limite dell'opera ma anche sua necessità interna, mentre il silenzio risulta l'ombra ineliminabile della letteratura, il suo tacito risvolto, il suo implicito doppio, che ne smentisce qualunque pretesa di impeccabile perfezione espressiva e semantica. E in questa direzione va l'interesse di Macchia per il 'negativo': per la follia, per la malattia, per la malinconia, per l'impossibilità, per il grottesco. La genesi tormentata e stratificata della *Recherche*, testimoniata dalla proliferazione di varianti, appunti e *brouillons*, appare particolarmente consona a una costante della sensibilità critica di Macchia, la percezione del frammento, cioè «del lato notturno, negativo, della parte d'"impossibile" del testo letterario»[29]. Nondimeno la sottolineatura della parte oscura convive con la gioia, l'allegria di quelle scoperte intellettuali compiute da Proust e trasmesse dall'artista al critico che le sa rilevare. Così come l'ombra non esclude la luce, il cui elogio da parte di Macchia viene sottolineato da Jacqueline Risset.

La corrosione dei bordi e la consapevolezza dell'imperfetto stimolano comunque una propensione dialogica, che trova nello spazio teatrale una dimensione emblematica e nella creazione occasionale di personaggi, si pensi alla figlia di Molière o al principe di Palagonia, uno sfogo possibile. Caratteristici gli incontri immaginati fra scrittori lontani nel tempo ma accostabili nello spazio circolare della letteratura, del pensiero, dell'arte, così come

[25] *Ibid.*, p. 108.
[26] *Ibid.*, p. 100.
[27] G. Macchia, *Baudelaire critico*. Nuova edizione riveduta e accresciuta, Rizzoli, Milano 1988 [Sansoni, Firenze 1939 (Pubblicazioni della scuola di Filologia Moderna dell'Università di Roma)].
[28] J. Risset, *La letteratura e il suo doppio*, cit., p. 25.
[29] *Ibid.*, p. 97.

l'attenzione di Macchia si sofferma sull'invenzione da parte di Baudelaire di un monologo di Emma Bovary, inesistente nel romanzo flaubertiano.

Avviene così che alcuni autori da oggetto d'indagine assurgano a loro volta per il critico a strumento d'indagine: è quanto succede certo per Baudelaire, ed anche per Molière e Artaud, ma soprattutto per Proust. Quel Proust, così caro anche a Jacqueline Risset, il Proust anti Sainte-Beuve che diventa emblema del rapporto vita/opera dove l'intercomunicazione minuta, mai univoca e palese, disegna rivoli sottilissimi.

> Un grande scrittore – Baudelaire o Proust, ad esempio – vive […] la propria vita all'interno dell'atto di creazione: non è la vita a spiegare l'opera, poiché la vita è percorsa e animata da un movimento che è già creazione. È una mobilità continua, un suggestionare tutti i dati dell'esistenza all'interno della dinamica generale che la produce. […]. Questa mobilità, questa messa in questione, Proust o Baudelaire la realizzano nell'insieme della loro vita-opera. Macchia la realizza nella sua critica, con scrittori quali, appunto, Baudelaire, o Proust, o Pirandello[30].

Un altro aspetto del riferimento proustiano sta nel fatto che il Proust anti Sainte-Beuve, più ancora che la confusione vita/opera, rifiuta la separazione fra critica e scrittura creativa, critica e romanzo. Jacqueline Risset ricorda come la *Recherche* parta da un nucleo teorico, e sia assimilabile a una sorta *sui generis* di «trattato di estetica, dove la teoria genera continuamente la fiction»[31]. Proust ha integrato romanzo e critica «in una struttura duttile e vasta»[32], atta a far coesistere tutti gli elementi della «"vita spirituale"»[33]. Ripensare i rapporti fra letteratura e critica non significa certo attribuire a scrittori e critici lo stesso statuto ma «scoprire che, geneticamente, i due campi dello scrivere rimandano continuamente l'uno all'altro»[34].

Una critica che assume il suo andamento a partire dagli stessi scrittori di cui si occupa… una simile impostazione non può confinarsi negli steccati dei generi discorsivi. Per fare critica come la fa Macchia, osserva Jacqueline Risset, occorre essere scrittore. E ciò nonostante, la sua è vera critica. Egli non posa a scrittore e sintetizza una fitta gamma di ricerche erudite e di collegamenti verificabili. Ma contemporaneamente sa individuare le sfaccettature

[30] *Ibid.*, pp. 84-85.
[31] *Ibid.*, p. 112.
[32] *Ibid.*, p. 113.
[33] *Ivi.*
[34] *Ivi.*

sfuggenti e contraddittorie di quella divisione vita/opera che attraversa la ricerca proustiana. Perché è in grado di vedere i fenomeni dall'interno, attuando di fatto quella critica d'identificazione caldeggiata da Georges Poulet negli anni Settanta, ma parziale, non psicologica, e problematizzata da un contemporaneo sdoppiamento che può rimandare alla dimensione teatrale: «La tensione che porta ogni frase è in realtà una tensione di recita, recita di sé, di un sé ansiosamente proiettato e interrogato nell'altro»[35].

Questo raccordo tra critica e fiction sta evidentemente a cuore a Jacqueline Risset, che ne è personalmente partecipe, e ben consapevole di quanto esso abbia costituito un punto di fuga dell'avventura intellettuale degli anni Sessanta e Settanta, in particolare per Roland Barthes. E non nasconde qualche forzatura in tal senso da parte di quest'ultimo sull'identità tra gesto critico e gesto creativo. Eppure il nesso è importante, e non è soltanto bilaterale, ma bi-direzionale. L'operazione condotta dall'autrice sull'opera di Macchia si dispiega in una struttura speculare e riflettente, come quella di certi testi o quadri *en abîme*. La strategia impiegata da Jacqueline Risset nel leggere Macchia si vuole omologa a quella di Macchia nel leggere autori, opere, fenomeni obliqui. È quanto viene dichiarato esplicitamente:

> La formula «tenersi il più vicino possibile al cuore germinativo dell'opera», usata per definire ad un tempo il metodo di Baudelaire critico d'arte e il metodo di Macchia critico di Baudelaire, forma anche il metodo di questo libro [cioè della *Letteratura e il suo doppio*]. Esso consiste nello scegliere come punti d'analisi i luoghi che già Baudelaire, letto da Macchia, chiamava "punti resistenti"; quei luoghi in cui si condensano, fino quasi a oscurarsi, i significati dell'opera, che sono anche i punti in cui la lettura si accende, in cui la soggettività del lettore si mobilita, chiede di interrogare, di essere interrogata[36].

C'è poi la lettura, che tentiamo di condurre, di Jacqueline Risset lettrice di Macchia lettore della letteratura… L'analisi da lei intrapresa, senza rispondere a strategie di appropriazione (caso mai di parziale identificazione), individua e sottolinea intersezioni di cui abbiamo cercato di dar conto. La gamma di queste affinità elettive quali si manifestano nel libro è molteplice, ed è impossibile farne rassegna esaustiva. Ne risulta un profilo che è quello di Macchia, anche se non necessariamente un'immagine di tutto Macchia. Ma è anche e soprattutto un profilo dell'autrice, e delle

[35] *Ibid.*, p. 118.
[36] *Ibid.*, pp. 119-120.

sue predilezioni. Non si tratta di un mero gioco di rimandi, ma di una concezione della letteratura e dell'essere. «Ogni impresa letteraria», ricorda Jacqueline Risset, «suscita (o non suscita, e in questo caso è l'assenza a dover essere interrogata) la domanda: che cos'è la letteratura?»[37]. Così l'impresa di Giovanni Macchia, e quella di Jacqueline Risset. Jacqueline Risset che, ancora e più che mai, rifiuta la prospettiva soffocante di una letteratura intesa come ornamento, patrimonio, fattualità accumulata e classificata. Intanto, non le aggrada nessuna visione riduttiva, suscettibile di mutilare la dimensione del fenomeno letterario, che non è solo disposizione di forme o enunciazione di concetti e sentimenti, ma è pensiero in atto. Come la filosofia, perché implica l'intelligenza, ma meglio della filosofia, in quanto bandisce la buona volontà e procede in modo asistematico per spostamenti, scarti, accensioni, vuoti. A questo proposito Jacqueline Risset evoca lo sviluppo nel tardo Novecento del pensiero della complessità, riferendosi a Humberto Maturano, Francisco Varela, Michel Serres, e cita spunti di Italo Calvino ed Emilio Garroni. Auspica in questo senso una critica che invece di saturare il linguaggio dell'opera, sappia cogliere la nascita del linguaggio nel linguaggio. Ma soprattutto saluta gli incontri fulminei, imprevedibili, suscitati dal dinamismo metamorfico dell'operazione poetica e dalla capacità critica di afferrarli, ed esalta quei «coups de foudre» che «generano un'opera nuova proiettando simultaneamente una luce imprevista sull'opera nota»[38]. Su questo piano, critica e creazione si scambiano in un movimento comune di scrittura e di pensiero che culmina nei punti resistenti, sprigionando un'intensità propria dello stato nascente. Poetica dell'intensità che si inquadra in quel passaggio, segnalato a suo tempo da Jacques Derrida, dalle *forme* della stagione strutturalista alle *forze* della temperie decostruzionista[39]. Solo in quest'ultima ottica poteva realizzarsi l'incontro tra Jacqueline Risset e Giovanni Macchia. E la forza generata e generatrice è quella dello stadio attivo della letteratura, dell'istante che spiazza e risorge perennemente nuovo.

[37] *Ibid.*, p. 111.
[38] *Ibid.*, pp. 118-119.
[39] J. Derrida, *Force et signification* in *L'Écriture et la différence*, Seuil, Paris 1967, «Tel Quel», pp. 9-49.

Marina Galletti

«Jusqu'au bout des choses» (Jacqueline Risset e Georges Bataille)

«Jusqu'au bout des choses» è il titolo di un articolo di Jacqueline Risset su Georges Bataille, apparso due volte. La prima nel 1996 su «Textuel», in un dossier coordinato da Francis Marmande; la seconda sulla «Revue des deux Mondes»[1] in occasione del cinquantenario della morte di Bataille. La reiterazione della pubblicazione non è la conseguenza di una distrazione, ma il segno di una 'necessità' che ha a che fare con qualcosa di essenziale che esige di essere decifrato. «Jusqu'au bout des choses» è la parte conclusiva di una frase, che Risset desume dalla conferenza *Non-savoir, rire et larmes* pronunciata da Bataille nel 1953 al Collège philosophique: «Je ne crois pas à la possibilité d'éviter d'aller jusqu'au bout des choses»[2].

In entrambe le versioni, l'articolo di Risset si sviluppa tutto attorno a questa frase, analizzata segmento per segmento, per convergere sul frammento «aller jusqu'au bout des choses» e in una prima definizione dello stesso, ripresa con qualche variante nella seconda versione dell'articolo: «expression enfantine, très étrangère au vocabulaire des penseurs, philosophes, etc. Sorte de traduction maladroite du langage des adultes»[3]; la definizione è seguita da un esempio che richiama le riflessioni di Leiris sul potere di rivelazione dei «fatti di linguaggio» nell'infanzia: «ainsi un enfant ayant sans doute entendu l'expression "puits de science", déclare qu'il est

[1] J. Risset, *«Jusqu'au bout des choses»*, in *Exigence de Bataille. Présence de Leiris*. Textes réunis et présentés par F. Marmande, «Textuel», n. 30, mai 1996; Ead., *«Jusqu'au bout des choses»*, in *Dans l'oeil de Georges Bataille*, «Revue des deux Mondes», mai 2012.
[2] G. Bataille, *Non-savoir, rire et larmes*, in *Œuvres complètes*, t. VIII, Gallimard, Paris 1976, p. 232.
[3] J. Risset, *«Jusqu'au bout des choses»,* in *Exigence de Bataille. Présence de Leiris*, cit., p. 9. Non indicherò in questo contesto le varianti di questa e altre citazioni introdotte dalla seconda versione dell'articolo *«Jusqu'au bout des choses»*.

lui-même "un pot de savoir"»[4]. Segue un'ulteriore definizione che accentua, mediante il divario dall'espressione corretta – «le fond des choses» –, lo scarto, il 'declassamento' introdotto dalla formula «bout des choses», in linea con la scelta del 'basso' portata avanti da Bataille sin dalla fine degli anni Venti sulla rivista «Documents»[5]. «"Bout des choses": même pas "le fond des choses", plus noble, parce que plus profond. Non, bout comme un "bout de pain", ou "bout de soulier". Les "choses", du coup, en sont réduites à leur plus simple expression"»[6].

Di fatto Risset, legando i punti fondatori del pensiero dello scrittore all'intensità drammatica della sua infanzia, aveva già attirato l'attenzione su questa frase e parlato di: «formules impétueuses, empêtrées, retardées, tout près de susciter le rire et en même temps extraordinairement saisissantes, éclairantes quand on capte leur totale simplicité expressive, leur nécessité, le pas risqué qu'elles font dans un air vide…»[7].

Ma è nell'articolo *Bataille e le figure del sogno* che la frase in questione viene collocata esplicitamente nel novero degli «enunciati programmatici ed ellittici» rivelatori della «direzione essenziale del pensiero che vi agisce, e [del]la sua coerenza intima»[8]: «frase ingombra, pesante, perfino maldestra, che improvvisamente si alza lasciando afferrare il pensiero nell'istante in cui viene scritto; un pensiero dapprima impigliato nello schema sintattico del linguaggio, e poi inaspettatamente liberato, ma liberato grazie a un colpo d'ala del linguaggio stesso»[9].

In questa nuova definizione, il postulato di base è sempre l'infanzia drammatica dello scrittore. Ma l'enunciato «aller jusqu'au bout des choses» viene a essere qui investito di una forza concreta che attiene alla postura innescata, in Bataille, proprio dal carattere estremo di quell'esperienza del tragico «vissuta, scrive Risset, […] nella luce […] della "decisione"»: ossia «scrivere una "filosofia paradossale"», – come precisa ancora la studiosa in sintonia con Michel Surya – prossima all'ingiunzione hegeliana: «Lo spirito è quella potenza solo se sa guardare in faccia il negativo e se sa

[4] *Ivi*.
[5] Cfr. quanto scrive Jacqueline Risset nell'articolo *Quelle pagine sul Nuovo* pubblicato su «Il Messaggero» il 10 giugno 2009, nonché l'articolo *Il numero 4* apparso negli atti del convegno «"Documents" une revue hétérodoxe»: F. Franchi, M. Galletti (a cura di), *«Documents», una rivista eterodossa*, Bruno Mondadori, Milano 2010.
[6] J. Risset, *«Jusqu'au bout des choses»*, in *Exigence de Bataille. Présence de Leiris*, cit., p. 9.
[7] J. Risset, *Bataille sans témoin*, in «Le Monde», 5 mars 1993.
[8] Ead., *Georges Bataille e le figure del sogno*, in A. Cassani (a cura di), *Il sentiero e il frammento. Esperienze filosofiche del Novecento europeo*, Edizioni Il Porto, Ravenna 1992, p. 37.
[9] *Ibid*., pp. 36-37.

soggiornare vicino ad esso»[10].

Puntando dritto a quell'impossibile che è al cuore del pensiero di Bataille, il costrutto «aller jusqu'au bout des choses» viene dunque assunto da Risset come una formula chiave che introduce ai luoghi più incandescenti del pensiero dello scrittore, a partire da quel nucleo matriciale che è la nozione di *dépense*, di dispendio improduttivo da cui sgorga la sempre più crescente attualità della sua opera[11]. È un fatto che Bataille mobilita nella studiosa la necessità di un sovvertimento delle gerarchie in essere nella storia intellettuale del Novecento francese, che «dagli anni Trenta in poi, – come afferma –, dovrà probabilmente un giorno essere riscritta a partire da presenze meno note, meno evidenti, ma forse più attive e influenti di quelle consegnate dalla storia come centrali e decisive. In particolare a partire dalla presenza di Georges Bataille che non ha smesso dal 1929 alla sua morte […] di porre senza sosta, con straordinaria lucidità, le questioni fondamentali che ci troviamo a dibattere ancora oggi[12]».

Isolerò brevemente tre declinazioni dell'impossibile di Bataille le cui risonanze nel pensiero di Risset si espandono fino a lambire i territori della poesia.

1) La prima investe la postura politica di Bataille, postura che punta, negli anni Trenta, a rifondare il marxismo mediante l'invenzione di una griglia teorica atta a smascherare le forme del totalitarismo, e, nel clima di guerra fredda del dopoguerra, a inscrivere il politico nella prospettiva di un'economia generale. I tre convegni di Risset, *Autour de Georges Bataille dans les années Trente: le politique et le sacré, Georges Bataille, la letteratura e i suoi limiti* e *Bataille-Sartre. Un dialogo incompiuto*[13] hanno in tal senso fatto epoca. Ma a dire la forza d'urto del pensiero di Bataille su Risset è piuttosto, nei *Fragments arrachés à la philosophie* della raccolta poetica *Sept passages*

[10] *Ibid*., p. 37; la frase di Hegel proviene dalla *Fenomenologia dello spirito*.

[11] «Maître à dépenser»: così Jacqueline Risset definisce Bataille nell'articolo *Il sacro, l'erotico e il maledetto* pubblicato su «Il Messagero» l'11 ottobre 1993, rammentando che il dispendio «è la nozione centrale, legata alle sue nozioni di erotismo, di dono, di sacrificio e anche di poesia».

[12] *Ivi*.

[13] I tre convegni hanno avuto luogo, il primo, il 31 gennaio e 1 febbraio 1986, il secondo, il 26-27 marzo 1987, il terzo il 3-4-5 ottobre 1996. Il primo e il terzo sono confluiti in due volumi: rispettivamente *Bataille, il politico e il sacro*, Liguori, Napoli 1983; *Bataille: Sartre un dialogo incompiuto*, Artemide, Roma 2002. Cfr. sul secondo convegno, i cui atti non sono mai stati pubblicati, l'articolo di Jacqueline Risset *Quando gli piaceva Fernandel*, in «Il Messaggero», 26 marzo 1987. A tali convegni andrebbe aggiunta la giornata di studio *Georges Bataille et André Masson* tenutasi a Villa Medici nel febbraio 1990, nel quadro della mostra *André Masson*.

de la vie d'une femme, il testo *Collège 1938*, implicito riferimento alla conferenza pronunciata da Bataille al Collège de Sociologie «Attraction et répulsion. II»[14] dove l'ingiunzione «aller jusqu'au bout des choses» si concreta nell'obbligo, fatto all'uomo, di riconoscere il nucleo rimosso su cui si fonda il legame sociale, ovvero, in termini sociologici, il sacro sinistro. Ingiunzione che Risset riprende nei suoi versi quasi alla lettera:

> Connaître
> ce qui le voue
> à ce qui est l'objet
> de son horreur la plus forte[15].

2) La seconda occorrenza irrompe dalla struttura narrativa di *Le Bleu du ciel*. Assumendo il sogno come chiave di volta della scrittura di Bataille, Risset ne dissocia la concezione dall'ambito surrealista per approssimarla alle riflessioni di Proust sulla fragilità del pensiero e accogliere, attraverso la congiunzione degli studi dello psicanalista Roger Dadoun, dell'antropologo Géza Róheim e dello scienziato Michel Jouvet, la tesi della sessualità come fenomeno onirico. Prospettiva che, vanificando ogni teoria tesa a fare del *Bleu du ciel* un esempio di letteratura-sintomo, implica che le «mostruose anomalie» messe in campo dal romanzo, in particolare l'incesto, siano interrogate a partire da una nuova nozione del corpo del dormiente. Quest'ultimo, inteso come matrice materna, realizzerebbe «un desiderio arcaico» di ritorno allo stadio prenatale e, «doppiato da un corpo-fallo», soddisferebbe la componente edipica di unione incestuosa con la madre.

> Le rêve – scrive Roger Dadoun commentando la tesi di Róheim – n'est pas seulement vision, il ne se réduit pas à des images oniriques […] il est aussi force et vitalité, c'est-à-dire énergie libidinale, puissance sexuelle; et cette puissance […] se définit, semble-t-il, comme une énergie cumulative, qui va rayonner, que l'on va retrouver dans toutes nos activités vigiles[16].

[14] La conferenza figura in D. Hollier, *Le Collège de Sociologie*, Gallimard, Paris 1995.
[15] J. Risset, *Sept passages de la vie d'une femme*, Flammarion, Paris 1985, p. 30.
[16] R. Dadoun, *Les ombilics du rêve*, in «Nouvelle revue de psychanalyse», n. 5, printemps 1972, p. 242.

Regolato dal romboencefalo, «sotto la cui guida l'autonomia degli organi diventa molto più forte, il loro funzionamento più libero, più erogeno», il sogno diventa, scrive Risset, vettore di una «trasgressione di tipo geologico» che apre il corpo a «un regime nuovo» e lo sottrae alla «dittatura della testa». Trasmutazione, questa, che, a partire dal substrato più remoto costituito dal testo *Dorothea bleu du ciel* dei *Sept passages*, si declina come «progression rapide dans un savoir sans barrières» innescata dall'enunciato: «Sexe couché sur tuiles sang battant rue à pic vent – soleil ciel noir noir joie»[17]. Sorta di traduzione di quella rapidità animale del pensiero – «movimenti del sonno e del sogno inclusi» – che sgorga in Bataille dalle *défaillances* del pensiero stesso e che sola eccede, scrive Risset, i limiti del «pensiero lento»[18].

3) La terza occorrenza chiama in causa la poesia. Questione che in Bataille si esplicita contraddittoriamente come tensione verso la sovranità autentica e nel contempo come fatale ripiego sull'inautentico, secondo quanto Risset scrive negli atti del convegno *Bataille-Leiris. L'intenable assentiment au monde*. Nondimeno questione centrale in entrambi gli intellettuali nella misura in cui la poesia, scrive Risset, «dans son geste, dans son point de départ, dans son ambition excessive, […] correspond […] à l'ambition radicale qui les porte»[19]: e nel caso di Bataille, a quell'«aller jusqu'au bout des choses» che non a caso viene qui nuovamente convocato dalla studiosa a significare che la poesia, «si elle est décevante – encline à la "niaiserie poétique", à la "fadeur du lyrisme" […] – se révèle toutefois comme une dimension nécessaire […] à l'intérieur d'un parcours engagé sur de semblables décisions»[20]. Prospettiva peraltro già da lei tracciata a monte dell'articolo «*Jusqu'au bout des choses*», nel testo che ne costituisce il nucleo primitivo, a proposito della raccolta poetica dello scrittore *La Haine de la poésie*:

> Il est clair que cette haine s'adresse à l'aspect d'«illusion» et de semblant que le terme introduit […] sans doute parce que pour lui […] la notion de poésie inclut presque chimiquement la dérision

[17] J. Risset, *Sept passages de la vie d'une femme*, cit., p. 13.
[18] Cfr. quanto Jacqueline Risset scrive in *Puissances du sommeil*, nel paragrafo «Sommeil, fatigue, pensée», Éditions du Seuil, Paris 1997, pp. 97-99.
[19] J. Risset, *La question de la poésie. Les enfants dans la maison,* in F. Marmande (sous la direction de), *Bataille-Leiris. L'intenable assentiment au monde*, Belin, Paris 1999, p. 224.
[20] *Ibid.*, p. 225.

> […] et qu'elle ne perd jamais la tension, la violence, la frénésie même qui s'oppose jusqu'au bout à la «niaiserie poétique»[21].

«De fait», come precisa ancora la studiosa negli atti del convegno *Bataille-Leiris*, «ce que […] la poésie peut, *doit* indiquer, non pas sans doute atteindre, mais signifier, est ce que Bataille appelle "instant sacré"»[22]. È forse allora un passo di *Les Instants les éclairs* di Risset in cui l'istante, nella sua immanenza, si fonde con quel «viaggio in fondo al possibile umano» che è l'esperienza interiore di Bataille a dar conto della prossimità tra i due intellettuali: «Instant mystique, bien sûr, mais pensé comme "expérience intérieure" […] Il s'agit d'une lumière nouvelle, qui vient des choses mêmes – d'une révélation sur les choses de ce monde-ci, partant d'elles»[23].

***

La seconda versione dell'articolo «*Jusqu'au bout des choses*» introduce un ulteriore sviluppo che porta progressivamente a compimento l'interpretazione della formula di Bataille. Si tratta del passo che tira in ballo, nella *Littérature et le mal*, a proposito di un progetto teatrale di Baudelaire, 'la chanson de la Sirène': canzone semplice, infantile, banale e, al tempo stesso, apice della produzione poetica di Baudelaire nella misura il cui «la bassesse de son langage», scrive Bataille, consente al poeta di eccedere i limiti della sua formula poetica, in altre parole, di riaprire il linguaggio perfetto delle *Fleurs du mal* e, grazie a questo scarto, di andare oltre, «le plus loin qu'il pouvait», nei territori più accidentati dell'esperienza. «Baudelaire», scrive Bataille, «ne donna pas suite au projet qu'il forma d'écrire ce drame […] Du moins, Baudelaire, en un tel projet, alla-t-il le plus loin qu'il pouvait»[24].

Soffermandosi su questo «envol par le bas», che meglio della bella poesia dà la misura del tragico, Risset scrive: «dans certaines circonstances

[21] Ead., *Haine de la poésie,* in D. Hollier (sous la direction de), *Georges Bataille, après tout*, Belin, Paris 1995, pp. 147-148.
[22] Ead., *La question de la poésie. Les enfants dans la maison*, cit., p. 225.
[23] Ead., *Les Instants les éclairs*, Gallimard, Paris 2014, pp. 30-31. Cfr. sulla nozione di esperienza interiore di Bataille, Ead., *Lumière évanouissante. Georges Bataille e l'esperienza interiore*, in *La poetica della fede nel '900. Letteratura e cattolicesimo nel secolo della 'morte di Dio'*, Liberal libri, Firenze 2000; Ead., *Il politico e il sacro. Bataille*, in *Il silenzio delle sirene. Percorsi di scrittura nel Novecento francese*, Donzelli, Roma 2006.
[24] G. Bataille, *Baudelaire*, in *La Littérature et le mal, Œuvres complètes*, t. IX, Gallimard, Paris 1979, p. 202.

imprévues, l'intelligence cède». E, lasciando intravedere il nucleo sorgivo della sua poetica, aggiunge: «Le rythme seul, un rythme en quelque sorte vide, atteint l'expérience, parle d'elle…»[25]. O ancora, come spiega in un'intervista citando Proust: «Il y a *l'air de la chanson* qu'il faut sentir, qu'il faut revivre en soi-même»[26]. Tornando poi sulla formula «le plus loin qu'il pouvait», applicata da Bataille al Baudelaire del progetto teatrale, Risset conclude: «nous sommes tout près du "jusqu'au bout des choses" de la conférence sur le non-savoir»[27].

C'è qui una congiunzione di motivi che annodano inestricabilmente questa capacità di sentire «l'air de la chanson» di Baudelaire alla poesia di Bataille, definita a sua volta da Risset come «langage oral, puéril», ossia come «langage de chanson»[28], e a quella «traccia impercettibile del ritmo»[29] perseguito dalla studiosa stessa fin dalle prime raccolte poetiche e nella pratica traduttiva.

L'articolo di Risset si chiude su un'ultima occorrenza della formula «jusqu'au bout des choses», chiamata a sigillare il testo della controversa conferenza sul peccato tenuta da Bataille nel 1944 a casa di Marcel Moré, al cospetto di Sartre, del Padre Daniélou e altri filosofi: «j'ai tenté comme d'aller jusqu'au bout des choses» – commenta lo scrittore al momento della pubblicazione su «Dieu Vivant» della discussione scaturita da quella conferenza – «Je m'imagine encore aujourd'hui avoir sapé le fondement de la morale vulgaire»[30].

Ma ad attirare la studiosa è soprattutto il rovesciamento a cui – davanti ai filosofi che lo incalzano sui contenuti della conferenza – Bataille sottopone il *Suave, mari magno* di Lucrezio, quando, prima di prendere commiato, si figura gli astanti intenti a guardare in tutta tranquillità dalla riva la barca affondare, e se stesso, solo, sulla sua barca in procinto di affondare, e commenta: «je m'amuse bien, et je regarde les gens du rivage en riant, je crois,

[25] J. Risset, «*Jusqu'au bout des choses*», in *Dans l'œil de Georges Bataille*, cit., p. 105.
[26] J. C. Stout, *Jacqueline Risset*, in *L'Énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes françaises*, «Chiasma 27», Rodopi, Amsterdam-New York 2010, p. 267.
[27] J. Risset, «*Jusqu'au bout des choses*», in *Dans l'œil de Georges Bataille*, cit., p. 105.
[28] Ead., *La question de la poésie. Les enfants dans la maison*, cit., p. 223. Cfr. inoltre Ead., *Haine de la poésie*, cit., in particolare, pp. 153-155.
[29] J. C. Stout, *Jacqueline Risset*, cit., p. 264.
[30] Così si esprime Georges Bataille in una lettera a un redattore di «Dieu vivant» apparsa nel numero 4 della rivista unitamente a *L'Extrait des thèses fondamentales* della sua conferenza e alla *Discussion sur le péché*, di cui è parte centrale la *Contestation* del Padre Daniélou. L'insieme è stato ripreso in G. Bataille, *Œuvres complètes*, t. VI, Gallimard, Paris 1973, p. 314.

beaucoup plus qu'on ne peut regardant du rivage le vaisseau démâté»[31].

Quest'immagine, potremmo dire nietzschiana, di Bataille che naufragando «peut s'en donner à coeur joie»[32], l'ultima che Risset ci consegna in quest'articolo, – che è anche l'ultimo da lei consacrato a Bataille[33] –, ne salda strettamente il pensiero al suo, e suona come un invito rivolto a chi è sulla riva «sans espoir de navigation, sans espoir de naufrage», ad abbandonarsi all'illimitato e ad accogliere in sé il «dispendio senza riserva»[34] a cui rinvia, in ultima analisi, la locuzione «au bout des choses»: «Ne pas craindre le naufrage, l'ouverture illimitée qui comporte aussi bien le naufrage»[35].

[31] Id., *Discussion sur le péché*, cit., p. 358.
[32] *Ivi.*
[33] Insieme al testo della conferenza *La chanson de la sirène ou l'extrême de la littérature* pubblicato negli atti del convegno G. Ernst, J.-F. Louette (sous la direction de), *Georges Bataille, cinquante ans après,* Éditions nouvelles Cécile Defaut, Nantes 2013, che in parte ritaglia i temi della seconda versione dell'articolo *«Jusqu'au bout des choses»*.
[34] L'espressione proviene dal testo di J. Risset *Il politico e il sacro. Bataille* (in Ead., *Il silenzio delle sirene*, cit., p. 82), che riprende e fonde due interventi su «Il Messagero» (*Quanti geni nel Collège*, 18 marzo 1991 e *Ridere del pensiero*, 15 luglio 1978, nonché l'articolo *Lumière évanouissante. Georges Bataille* e *L'esperienza interiore*, cit.
[35] Ead., *«Jusqu'au bout des choses»,* in *Dans l'oeil de Georges Bataille*, cit., pp. 107 e 102.

Catherine Maubon

Leiris, Risset. Une discrète familiarité

Pourquoi Leiris? Leiris ne fait pas partie des écrivains phares de Jacqueline Risset: outre un émouvant nécrologue, elle ne lui a consacré que quelques tardifs comptes-rendus dans la presse italienne à l'occasion de la traduction de *Biffures*, premier volume de *La Règle du jeu*, en 1979, de la publication posthume du commentaire cinématographique *La Course de taureaux* en 1992, de l'anthologie *Specchio della tauromachia* en 1999[1]. Peu de choses, certes, mais qui sont allées à l'essentiel: le sacré, l'enfance, la poésie, la tauromachie. Cependant, si l'œuvre de Leiris a peu stimulé le commentaire de Risset critique, une bien autre portée semble-t-elle avoir eu sur la prose comme sur la poésie de Risset écrivain. Non pas certes en termes de legs ou d'héritage, une affaire plutôt d'affinité. Affinité qui, j'en suis sûre, aurait été réciproque et qui, s'il l'avait lue ou rencontrée, aurait certainement attiré Leiris vers celle que son ami Sollers décrivit dans des termes – «Lumière, grâce, percussion, vigueur»[2] – étrangement proches de ceux à travers lesquels celui qui aimait se définir «l'homme des amitiés féminines plutôt que celui de la passion» commémora son amie Colette Peignot, alias Laure: «émeraude médiévale alliant à son incandescence un peu chatte une suavité vaguement paroissiale de bâton d'angélique»[3].

Colette Peignot, longtemps la seule à avoir répondu à l'invitation que Leiris lança, en janvier 1938 à la fin de la conférence *Le sacré dans la vie*

[1] J. Risset, *Esploratore ma di se stesso*, «Il Messaggero», 2 ottobre 1990; *Tutte le briciole di un'infanzia,* «Il Messaggero», 22 novembre 1979; *Rito della corrida*, «Il Messaggero», 20 gennaio 1992; *All'ombra del corno,* «Il Manifesto», 27 marzo 1999.
[2] Ph. Sollers, *Sept mille éclats de sensualité*, «Le Nouvel Observateur», 26 juillet 1985.
[3] M. Leiris, *Fourbis*, *La Règle du jeu* (III), Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», sous la direction de D. Hollier, Paris 2003, pp. 494-495.

quotidienne, son unique intervention au Collège de Sociologie:

> Si tant est que l'un des buts les plus «sacrés» qu'un homme puisse se proposer soit d'acquérir une connaissance de soi aussi intense et précise que possible, il apparaît désirable que chacun, scrutant ses souvenirs avec le maximum d'honnêteté, examine s'il n'y peut découvrir quelque indice lui permettant de discerner quelle *couleur* a pour lui la notion même de sacré[4].

Longtemps et plus précisément jusqu'à ce que Jacqueline Risset y réponde ou semble y avoir répondu à son tour. Non pas en compilant une liste plus ou moins exhaustive de hiérophanies enfantines, liste que Colette Peignot, aux prises avec la défaillance du vécu, ne fut pas à même de dresser, mais en faisant de la chasse au sacré – «Attendu ou inattendu, l'instant qui donne prise et désarme le sinistre ruissellement du temps»[5] – le moteur de son écriture. Il serait vain de vouloir préciser à partir de quand. Il n'en reste pas moins qu'une espèce de fondu enchaîné semble gouverner le passage de la lecture tardive que Risset a pu faire de Leiris (Leiris, rappelons-le, est le grand absent de Tel Quel) au surgissement de l'instant et de l'éclair qui illumine la dernière partie de son œuvre.

On pourra objecter qu'il y eut Proust, «l'illumination et l'injonction» du *Carnet de 1908* à revenir «sur ces minutes heureuses où l'on crie "Zut que c'est Beau"»[6] qu'elle a si bien commentées. Proust bien sûr mais aussi Leiris, s'il est vrai qu'à l'origine de *La Règle du jeu* on trouve les «bifurs», ces «sorte de calembours de faits, qui donnent le sentiment d'être entré momentanément avec l'essentiel»[7] illustrés en 1938 dans la conférence du Collège de Sociologie, *Le sacré dans la vie quotidienne*. «[…] Quelque chose de très analogue […] à la fameuse madeleine trempée dans la tasse de thé qui est à la racine de l'œuvre de Proust»[8] ainsi que le précisa Leiris dans l'intimité de la correspondance, alors que le double anathème surréaliste et sartrien interdisait toute référence explicite à *La Recherche* proustienne.

Avec l'autorité de qui maîtrisait le 'côté' Proust tout autant que le 'côté' Collège de Sociologie, Risset plaça d'emblée *Biffures* dans le prolongement du *Sacré dans la vie quotidienne* et sous l'égide de la *Recherche*: «[…] partire non dal sacro come categoria, ma dall'esperienza soggettiva del sacro quale

[4] Id., *Le sacré dans la vie quotidienne*, in *La Règle du jeu*, cit., p. 1118.
[5] Id., *Le Ruban au cou d'Olympia*, Gallimard, Paris 1981, «L'Imaginaire», 1989, p. 15.
[6] J. Risset, *Les Instants les éclairs*, Gallimard, Paris 2014, «L'Infini», p. 148.
[7] M. Leiris, Lettre à Zette, *Miroir de l'Afrique*, Gallimard, Paris, «Quarto», 1995, p. 1385.
[8] *Ivi.*

si rivela nei "momenti privilegiati" dell'infanzia. Un nuovo censimento, se si vuole, di tutte le "petites madeleines" proustiane che dormono nella memoria di ciascuno»[9]. Une fois trouvée la juste voie, elle n'hésitera pas à mettre l'accent sur la dimension langagière de la recherche leirisienne et, plus précisément, sur ce qu'en écho aux théories infantiles de la sexualité, elle appellera «le teorie infantili della linguistica»[10]:

> Ma a guardarle bene, queste *madeleines*, ci si accorge che sono il più delle volte inseparabili da una 'epifania' linguistica. Sono depositate, incrostate in minuscoli conglomerati di discorso, schegge della rivelazione a episodi, per il bambino, di quell'insieme complicato al quale egli deve dare il nome ora di «parole» ora di «cose»[11].

Dans le recueil qui reprendra l'article à près de trente ans de distance, le titre original de cette première lecture leirisienne *Tutte le briciole di un'infanzia* deviendra *Parole in briciole*, assurément plus approprié. Un détail, pourrait-on penser. Peut-être. Mais qui donne la mesure d'une écoute de plus en plus attentive et sensible et qui, au fil des années, semble avoir fait sienne, «la voix tristesse et joie, gris acier et gris perle qui est», disait Leiris, «l'étoffe de ma parole et – chimère ou vérité? – m'apparaît, plus que l'opacité terrienne de mon corps, comme le véhicule patenté, voire la réalité tangible, de mon existence pensante!»[12].

Risset revient à Leiris, à deux reprises et chaque fois à propos de cet espace tauromachique souvent, et à tort, restreint à la trop célèbre préface qui accompagna la réédition de *L'Âge d'homme* en 1946, *De la littérature considérée comme une tauromachie*. Risset, elle, ne s'est pas laissé prendre au piège de la corne de taureau qui obsède à ses débuts la recherche autobiographique de Leiris.

En bonne bataillienne et fine lectrice, elle a pointé sans faille *Miroir de la tauromachie,* peut-être, nous dit-elle, «il libro più bello [di Leiris] […] nessun'altra sua opera possiede lo splendore, la sicurezza, l'arditezza di quel breve scritto nato miracolosamente all'incrocio tra emozione e ragione, tra sogno e teoria»[13]. Écrit dans la perspective malheureuse de la déchirure et de la perte, la plaquette publiée en 1936 dans le Cahier «L'Érotisme» de la

[9] J. Risset, *Parole e arena. Leiris*, in *Il silenzio delle sirene*, Donzelli, Roma 2006, p. 90.
[10] *Ivi.*
[11] *Ivi.*
[12] M. Leiris, *Langage Tangage* (1985), Gallimard, Paris, «L'Imaginaire» 1995, p. 117.
[13] J. Risset, *Parole e arena. La tauromachia come modello nel pensiero di Michel Leiris*, in G. Orlandi Cerenza (a cura di), *Narrazione e rappresentazione nel Novecento*, Marsilio, Venezia 2001, p. 49.

collection «Acéphale», est, sans conteste, l'ouvrage de Leiris le plus proche de Bataille qui lui a rendu un vibrant hommage dans la préface de *L'Érotisme*: «Mon effort a été précédé par le *Miroir de la tauromachie* de Michel Leiris, où l'érotisme est envisagé comme une expérience liée à celle de la vie, non comme objet d'une science, mais de la passion, plus profondément, d'une contemplation poétique»[14].

Je voudrais imaginer un instant avec vous, amis et lecteurs de Jacqueline, que Bataille aurait pu en dire autant de *Les Instants les éclairs*, ce livre dont on a pu dire, à juste titre: «la main qui écrit tient en main la vie»[15]. Et si vous me le permettez, je le ferai en citant simplement quelques lignes d'un rêve, l'un des plus significatifs de ce dernier splendide volume, où Leiris apparaît sous la forme d'«une très petite brochure» où il décrit «de façon précise et énigmatique en même temps une série d'orgasmes (quatre, ou peut-être cinq) vécus par lui». Le «récit minutieux et elliptique à la fois, de rapports sexuels directement observés et immédiatement relatés» offre à la rêveuse, en train d'écrire un article sur la revue «Documents», l'occasion de faire «un pas décisif vers une vérité qui n'est certainement pas ce qu'on demande dans le contexte universitaire […]». Mais, pense-t-elle, toujours dans le rêve, «cela n'a aucune importance. Les lecteurs et les rédacteurs seront peut-être contents de reconnaître que cette approche-ci est la plus juste et la plus scientifique…»[16]. Quel plus grand hommage pouvait être rendu à celui qui révolutionna l'approche ethnographique en soutenant, dans *L'Afrique fantôme*, ouvrage longtemps décrié dans les milieux académiques avant de devenir une référence incontournable, que «c'est par la subjectivité (portée à son paroxysme) qu'on touche à l'objectivité»[17].

Je retourne à la dédicace de *L'Érotisme,* et à cette fin des années cinquante où, reconduisant l'esthétique du gauchissement et la notion de sacré au centre de ses réflexions, Leiris renouvela son «attachement inconditionnel à la poésie»[18]. Il fit alors de Proust le prototype de l'écrivain 'baroque' qu'il

[14] G. Bataille, *L'Érotisme*, Les Éditions de Minuit, Paris 1957, p. 13. À la réédition de *L'Âge d'homme* (1946), Leiris avait ajouté la dédicace «À Georges Bataille, qui est à l'origine de ce livre», l'origine étant la confession érotique *Lucrèce, Judith et Holopherne* commandée par Bataille pour une collection sous le manteau qui ne vit jamais le jour. On peut la lire dans *L'Âge d'homme* précédé de *L'Afrique fantôme*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», sous la direction de D. Hollier, Paris 2014, pp. 3-25.

[15] A. Malaprade, *Les Instants les éclairs de Jacqueline Risset*, <https://www.sitaudis.fr/Parutions/les-instants-les-eclairs-de-jacqueline-risset.php> (ultimo accesso 23.12.2017)

[16] J. Risset, *Les Instants les éclairs,* cit., p. 123.

[17] M. Leiris, *L'Afrique fantôme* (1934) in *L'Âge d'homme*, cit., p. 308.

[18] Id., *Journal 1922-1988*, Gallimard, Paris 1992, p. 688. Pour les citations suivantes, pp. 587

entendait être à son tour, à la barbe de tous les interdits et contradictions qui entravaient outre mesure la rédaction de *La Règle du jeu*. «L'art, sous quelque forme qu'il se présente, est-il autre chose qu'une prolifération baroque sur les dures arêtes de la vie?», n'hésita-il pas alors de revendiquer. Et c'est bien ce Leiris, libre enfin de proclamer: «ce qui résume tout, la formule clef, c'est être un poète (# "faire de la poésie", # "être un homme moral")» que l'on retrouve entre les lignes de Risset écrivain. Un Leiris au carrefour de Proust et de Bataille, plus proustien que bataillien cependant, et qui, de cette position stratégique mais légèrement en retrait qui fut toujours la sienne, jette sur l'œuvre de Risset une lumière diffuse mais continue qui pourrait bien en être le fragile fil d'Ariane.

Je disais en commençant, non pas legs ni héritage mais affinité. Et, dans le prolongement de l'hommage vibrant d'émotion publié à la mort de l'écrivain, j'ajouterai, sans hésitation, familiarité[19]: «La morte di Michel Leiris trasmette una tristezza e una sofferenza intensa e senza rimedio: come tutti quelli che dall'infanzia non hanno mai smesso di vivere ogni istante con l'intensità e la gravità dell'infanzia […]»[20].

Avec la discrétion de qui a toujours choisi de rester à distance, Leiris est devenu, au fil des ans, un familier de Risset, un de ceux que l'on n'a pas besoin d'interpeler parce que l'on sait qu'ils sont là, tout simplement, tels ces lecteurs et lectrices avec lesquelles la narratrice des *Instants les éclairs* partagea la sérénité d'une lumineuse salle de bibliothèque, le temps d'un rêve. Son œuvre, de plus en plus fragmentée mais paradoxalement de plus en plus affirmative, ne répétait-elle pas qu'il n'y avait pas d'alternative, que si elle, Jacqueline Risset, voulait être poète elle devait, ainsi qu'il n'avait, quant à lui, cessé de le faire, s'acharner à scruter, expliquer, déchiffrer ces «beaux instants» – les instants «vainqueurs» les appellera-t-elle «où l'on croit que le temps est rompu»?[21] Ne lui avait-elle pas laissé entendre, dans une des plus belles proses de son siècle, que le secret qu'elle cherchait brillait comme un éclair dans la fulgurance de «cette chose fascinante et toujours à poursuivre parce que jamais tout à fait saisie, que l'on croirait désignée à dessein par un nom féminin: la poésie»?[22].

Et n'était-ce pas également de cette œuvre qui ne reniera rien de ses premiers engagements que son écriture pouvait tirer la force et la légitimité de son insistance à répéter: «Ce à quoi on revient toujours: l'enfance

et 589.

[19] J. Risset, *Les Instants les éclairs,* cit., p. 159. «[…] à la familiarité s'ajoutaient une distance et une discrétion particulières».

[20] Ead., *Esploratore ma di se stesso*, cit.

[21] M. Leiris, *Journal 1922-1988*, cit., p. 606. J. Risset, *Les Instants les éclairs,* cit., p. 146.

[22] M. Leiris, *Fibrilles*, in *La Règle du jeu*, cit., p. 797.

dans l'énigme. Aussi loin que je remonte: stupeur et curiosité passionnée. Etrangeté complète»[23]. Cette œuvre, entièrement construite sur le mythe de l'enfance et où elle avait pu lire: «Mes souvenirs me sont sacrés dans la mesure où ils me sont lointains»[24], avant d'affirmer à son tour: «C'est elle qui veut être dite. Parce que c'est elle qui sait, c'est d'elle que remontent les images fortes – celles qui contiennent le secret»[25].

De cette familiarité, je dirai enfin qu'elle repose sur une inflexible morale de la parole qui les place, l'une autant que l'autre, Risset comme Leiris, sous le coup de «cette sommation totale» dont Breton avait fait, dans *Légitime défense*, l'enjeu et le défi du surréalisme. Risset n'a pas été surréaliste – Tel Quel ne le fut pas – mais du surréalisme elle a hérité ce que l'air du temps, comme aurait dit Gracq, a véhiculé de meilleur, ce que Leiris n'a jamais renié: «Il semble, dans les moments aigus où la perception de la vie est très forte, qu'il y a un devoir de tout dire, de tout écrire, ou peindre»[26].

Si j'en avais eu le temps, j'aurais aimé vous parler de la surdité que l'une et l'autre opposèrent aux sirènes du roman: «Je ne suis pas exclue des romans – des marquises –, puisque ce n'est pas ce qui m'intéresse». Partager avec vous leur refus de désespérer de la difficulté à «écrire» [27]– «écrire, c'est-à-dire écrire sa vie»[28] affirmera-t-elle après lui. Vous confier leur acceptation résignée de s'en remettre à la prose pour saisir ce qui passe et échappe: «Écriture de l'éclair. Seule la poésie peut se la permettre, mais dans la prose»[29]. J'aurais aimé enfin vous décliner, sous toutes ses formes, leur credo absolu: «Que la poésie relève ou non du "sacré", elle relève en tout cas de l'amour (tentation, séduction), ce qui suffit à la situer sur le plan de l'inconditionné»[30].

A défaut de pouvoir le faire, je terminerai en lisant avec vous deux de leurs souvenirs les plus chers, deux images lointaines, sacrées, si proches l'une de l'autre:

> Je dois avoir trois ans et demi. […] Ma mère […] me porte dans ses bras. Nous sommes dans une pièce aux volets clos […] où règne

[23] J. Risset, *Les Instants les éclairs,* cit., p. 121.
[24] M. Leiris, *L'Homme sans honneur*, *Notes pour «Le Sacré dans la vie quotidienne»*, J.-M. Place éditeur, Paris 1994, p. 30.
[25] J. Risset, *Les Instants les éclairs,* cit., p. 118.
[26] *Ibid.*, p. 137.
[27] *Ibid.*, p. 69.
[28] *Ibid.*, p. 170.
[29] *Ibid.*, p. 163.
[30] M. Leiris, *L'Homme sans honneur*, cit., p. 149.

comme une odeur de poussière. A travers les fentes horizontales des persiennes, le soleil passe, en grandes tranches de lumière doucement tamisée […] J'éprouve un sentiment de tiédeur, de bien-être et de sécurité en regardant bouger les corpuscules de la poussière[31].

[Les] longs moments de bonheur, j'étais hors du temps, hors d'un moi précis […] Le phénomène qui me fascinait alors plus que tout autre était celui des poussières qu'on voyait tournoyer dans les rayons de soleil […] Je me sentais être l'une de ces poussières et à la fois le rayon tout entier, dans une dissolution immobile qui n'était pas une destruction ni une disparition, mais simplement une découverte[32].

[31] Id., *Biffures*, in *La Règle du jeu*, cit., p. 167.
[32] J. Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 79.

IMPEGNO, POLITICA, AVANGUARDIE

Germana Orlandi Cerenza

Jacqueline Risset. Il politico e il sacro

Quando, nel 2000, il Dipartimento della Comunicazione letteraria e spettacolo organizzò un convegno internazionale sul Surrealismo, Jacqueline Risset partecipò con la passione che le era abituale, con un intervento dal titolo: *Politica e poesia. La nozione di poesia nel percorso di André Breton*[1]. Già in numerose altre occasioni Jacqueline era intervenuta sull'argomento per sottolineare la lucidità e la singolarità di Breton nel concepire il «mutamento decisivo [operato dal Surrealismo] non solo nella letteratura e nell'arte ma nel modo stesso di concepire la vita e di viverla»[2]. E tale radicale mutamento, ricorda Breton, nasce dalla rivolta esistenziale generata dalla devastante guerra del 1914-1918. Tale rivolta sovverte la nozione di poesia imperniata sulla bipolarità Apollinaire-Valéry che egli aveva sino allora coltivato mentre si afferma l'idea che l'azione politica debba intervenire prioritariamente nel mutamento esistenziale. Ed è questo elemento, l'impegno politico, a differenziare il Surrealismo da ogni altra avanguardia letteraria.

Tuttavia Jacqueline Risset rileva con numerosi esempi che anche nel momento di più acuto stravolgimento intellettuale, e di lotta politica, Breton non desiste dal riconoscere alla poesia una centralità operante. E questo nonostante l'azione corrosiva esercitata dal derisorio negazionismo dell'amico Jacques Vaché.

Se il lirismo di Apollinaire lo delude per la sua soggettività sentimentale,

[1] J. Risset, *Politica e poesia. La nozione di poesia nel percorso di André Breton*, in G. Orlandi Cerenza, (a cura di), *Traiettorie della modernità, Il Surrealismo all'alba del Terzo Millenio*, Lindau, Torino 2000, pp. 35-47.

[2] J. Risset, *L'angelo sovversivo: dieci anni fa moriva André Breton, padre del surrealismo*, in «Il Messaggero», 28 settembre 1976.

«incapable de surmonter l'épreuve»[3], in seguito, negli anni Cinquanta, Breton non mancherà di riconoscere al poeta di *Alcools* di avere per primo sondato l'inoltro verso la notte, l'«inconnu», anticipando le investigazioni di Freud.

A Nantes Breton aveva conosciuto non solo Vaché ma anche le opere di Freud che indirizzeranno le nuove ricerche sulla poesia intesa come «recupero dei poteri originali dello spirito». Verso la metà degli anni Trenta, quando gli scritti politici si intensificano per l'affermarsi del nazi-fascismo in Europa, Breton, scrive Risset, non manca di ricordare il ruolo attivo che la poesia è chiamata a svolgere nella società. E cita lo scritto del 1935, al momento del Congresso Internazionale degli Scrittori per la difesa della Cultura, *Discours au Congrès des écrivains*, in cui contro l'atteggiamento generale dei convegnisti che tendevano a raffigurare un radioso paradiso socialista Breton muove una critica feroce per ricordare la fedeltà ai poteri dello spirito: «"Transformer le monde", a dit Marx; "changer la vie" a dit Rimbaud: ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un»[4].

La trasformazione del mondo è quindi demandata non solo a un pensatore, ma anche a un poeta, il poeta della *Lettre du voyant.* Politica e poesia non sono versanti opposti ma complementari.

Ritorna ancora su questo punto Breton nella Conferenza pronunciata a Praga nel 1935, *Position politique de l'art d'aujourd'hui* in cui il problema della poesia e dell'arte risulta predominante. Ricorrendo all'aiuto di numerosi artisti e poeti, da Courbet a Shakespeare, Goethe, Baudelaire, e insistendo su Rimbaud, Breton dimostra come il solo potere d'emozione connesso a un evento storico o a un episodio personale non sia sufficiente a creare l'opera d'arte se non accompagnato dal dono d'espressione: «[…] la grande ambition a été de traduire le monde dans un langage nouveau»[5]. È dunque sulla libertà d'immaginazione che fa leva il poeta: «*tout dépend de la liberté avec laquelle cette imagination parvient à se mettre en scène et à ne mettre en scène qu'elle-même*»[6].

Gli scritti politici di Breton s'impongono per la forza e l'autorevolezza di scrittura cui si accompagna, scrive Risset, un fascino enigmatico, capace di alternare la solennità di Bossuet alla forza incisiva delle formule rivoluzionarie[7].

La violenza di questi scritti, paragonabili alla violenza del gesto, vedono

[3] A. Breton, *Entretiens*, Gallimard, Paris 1952, p. 25
[4] Id., *Discours d'André Breton au Congrès des écrivains pour la défense de la culture*, in «Bulletin international du surréalisme», n. 3, 20 août 1935, p. 8.
[5] Id., *Position politique de l'art d'aujourd'hui*, in *Position politique du Surréalisme*, Denoël/Gonthier, Paris 1972 [1935][1], pp. 30-31.
[6] *Ibid*., p. 31. Corsivo nel testo.
[7] J. Risset, *L'angelo sovversivo*, cit.

Breton avvicinarsi al Bataille di *Contre-Attaque* e ancor più intendono censurare l'inerzia del Partito comunista francese. Breton, nota ancora Risset, è forse il solo a denunciare il pericolo stalinista sottovalutato dai vari poeti iscritti al Partito. Egli denuncia inoltre l'utilizzo della poesia come propaganda, ma quando Aragon in occasione del poema *Front rouge* è sottoposto a feroci critiche dal Partito comunista, Breton ne prende le difese facendo leva sulle ragioni della poesia.

In *Position politique de l'art d'aujoud'hui*, Breton cita altri suoi scritti, in particolare *La Grande Actualité poétique* apparso nel dicembre 1934 nel numero 6 di «Minotaure» in cui afferma che proprio nel momento in cui il mondo sembra sprofondare in una notte senza futuro il poeta è chiamato ad alzare una voce «consultiva» tesa alla trasformazione della società. Fin dal suo nascere, impiegando la scrittura automatica oggetto di tante critiche al suo apparire, il Surrealismo, scrive Breton, seppe mettere a fuoco e sperimentare le indagini che Freud andava esponendo sulla rappresentazione verbale del rimosso «préconscient», materia prima delle molteplici condensazioni su cui opera la poesia.

Parimenti, in *Les Vases communicants* del 1932, egli riprende le osservazioni di Freud sul sogno e sulla veglia confluite nei *Récits de rêves* dei primi surrealisti.

Occorre uno sguardo libero da pregiudizi, si legge ancora in questo scritto, per cogliere il «punto di fosforescenza», quell'energia «incandescente»[8] di cui si nutre la poesia.

Sul ruolo anticipatore del Surrealismo su questi temi, Jacqueline Risset rimanda ai lavori di autori contemporanei, quali Michel Jouvet che in *Le Sommeil et le Rêve* (1992) giunge alla conclusione che nel sonno non cessa l'attività mentale, conclusione fatta propria anche dallo psicanalista, allievo di Freud e di Lacan, Jean-Bertrand Pontalis, in *La Force d'attraction* (1992). La nozione di poesia difesa da Breton, conclude il saggio di Jacqueline Risset, è quella di Lautréamont e Rimbaud, luogo privilegiato dell'utopia, avventura interiore tesa «vers la récupération des pouvoirs originels de l'esprit»[9].

Quanto l'avventura interiore potesse farsi luogo di poesia in autori quali Breton e Bataille, distanti fra loro ma assai meno di quanto volessero farci credere, ci viene offerto da una singolare coincidenza. Entrambi presentano nello stesso numero 8 della rivista surrealista «Minotaure» (giugno 1936) un testo generato da una analoga esperienza: l'ascensione a un monte,

[8] Ead., *Politica e poesia*, cit., p. 36.
[9] *Ibid.*, p. 39.

il vulcano Teide a Tenerife per Breton; Montserrat, in Catalogna per Bataille. Breton presenta *Le Château étoilé*, accompagnato da 8 disegni di Max Ernst, che andrà a costituire il capitolo V de *L'Amour fou*; Bataille un testo dal titolo: *Le Bleu du ciel*, preceduto da un poema di André Masson, *Du haut de Montserrat* con riproduzioni di due sue tele *Aube à Montserrat* e *Paysage aux prodiges*. Il testo di Bataille entrerà con alcune modifiche nel romanzo omonimo del 1935, pubblicato nel 1957 e poi in *L'Expérience intérieure* del 1943[10].

L'escursione di Breton al Teide ebbe luogo durante il viaggio a Tenerife, in compagnia della moglie, Jacqueline Lamba, e di Benjamin Péret, su invito dei comunisti locali, organizzatori della prima grande esposizione surrealista alle Canarie.

L'inaudita e imperscrutabile bellezza della natura dell'isola ove domina il Teide sorprende il poeta che ci fa assistere man mano che egli procede all'ascensione del vulcano in compagnia della sposa a un progressivo stato di vertigine che non esita a definire «stato di grazia», «rapimento magico». Il magnetismo che si sprigiona nell'avanzare entro le nubi, «à l'intérieur de l'informe», coincide con l'infrangersi delle barriere razionali. Il poeta sente operarsi una fusione con la natura paragonabile alla fusione che divampa fra due esseri per effetto della combustione amorosa, definita «amour fou»[11].

L'esaltazione che trasmette la narrazione di Breton il cui titolo si riferisce al Castello a pianta stellare di Praga che egli aveva da poco visitato in occasione di un intervento politico presso i surrealisti locali è ben lontana dalla travolgente avventura vissuta sul Montserrat dal pittore Masson con la moglie Rosa nel 1934, poi ripetuta l'anno seguente con Bataille.

L'opera gemina *Montserrat*, segna un'esperienza comuniale oltre ogni limite, «sans aucune mesure»[12]. Tale esperienza che non trova riscontro nella realtà ordinaria, induce Bataille a parlare di «estasi» e ne chiarisce il concetto nella provocante dichiarazione inaugurale, *La conjuration sacrée* della rivista «Acéphale» che con Masson stava progettando e a cui, non a

[10] Si veda il nostro G. Orlandi Cerenza, *Bataille e il «Minotaure»: presagi e prodigi,* in J. Risset (a cura di), *Georges Bataille: il politico e il sacro*, Liguori, Napoli, 1987, pp. 156-186; G. Orlandi Cerenza, *Georges Bataille: progetti per* Le Bleu du ciel, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», Università degli Studi della Basilicata, ESI, Napoli-Potenza 1987, pp. 245-265.

[11] Rimandiamo al nostro: G. Orlandi Cerenza, *Breton nel labirinto di «Minotaure». Alchimia e estasi*, in «Bérénice». Rivista quadrimestrale di Studi comparati e Ricerche sulle Avanguardie, anno V, n.14, luglio 1997, pp. 78-83.

[12] Ead., *Un manuscrit inédit de Bataille: de nouvelles variantes du* Bleu du ciel, in «Les Lettres romanes», Université catholique de Louvain, 1991,Tome, XLV, n. 1-2, p. 83.

caso, il testo di Bataille era destinato. Nella breve avvertenza che Bataille fa precedere ai frammenti del *Bleu du ciel* pubblicati in «Minotaure» la parola «estasi» è accompagnata dal qualificativo: «religiosa»[13]. Ed è su quell'attributo, libero da ogni connotazione estetica, che Bataille intende soffermarsi quando scrive: «Ce que nous avons entrepris ne doit être confondu avec rien d'autre, ne peut pas être limité à l'expression d'une pensée et encore moins à ce qui est justement considéré comme art»[14].

Ben più della lotta politica intrapresa in quegli anni, il carattere «farouchement» religioso della nuova esistenza si rivelerà capace di rispondere al malessere dell'uomo contemporaneo. E mentre Bataille continua a percorrere i sotterranei interrogati dalla «vieille taupe» per placare, le «mostruose» anomalie che lo attanagliano, Breton, che la situazione politica obbligherà da lì a poco ad esiliarsi in America, non teme di librarsi come «l'aquila icarea», «le sur-aigle» beffardamente irriso da Bataille, nei cieli pur insidiosi della poesia[15].

[13] G. Bataille, A. Masson, *Avertissement* a *Montserrat*, in G. Orlandi Cerenza, *Un manuscrit inédit de Bataille*, cit., p. 82.
[14] G. Bataille, *La conjuration sacrée*, in «Acéphale», n. 1, 24 juin 1936, riedizione anastatica Jean-Michel Place, Paris 1995.
[15] G. Orlandi Cerenza, *Surrealismo eretico: Icaro, la talpa e l'aquila*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», Università degli Studi della Basilicata, ESI, Napoli-Potenza1990, pp. 307-318. Si legga in queste mie note la gratitudine profonda che intendo esprimere a Jacqueline Risset per avermi introdotta allo studio di Bataille, la cui opera ha tanto segnato il mio percorso personale.

Daniele Garritano

Politica e impegno in Jacqueline Risset. Un linguaggio a più voci

Quando si analizza un'opera situata alla frontiera fra più discipline, si deve sempre tenere in considerazione la molteplicità dei versanti che compongono un organismo complesso, formato da forme e pratiche di scrittura diverse. Ciò vale ancor di più se i testi in questione si articolano in un arco di tempo di mezzo secolo – in massimo grado se questo secolo è il Novecento. Quasi sempre, però, sul fondo di una traiettoria intellettuale complessa, quale di certo è stata quella di Jacqueline Risset, si riconosce l'impronta di un pensiero ricorrente, capace di tenere insieme i versanti più lontani dell'opera, attraversando lo spazio più segreto della scrittura, quello che determina la sua necessità e la sua urgenza. Pensando all'opera di Risset, ogni sua traiettoria (poesia, critica, traduzione, commento) si sviluppa più o meno esplicitamente a partire da un nucleo di questioni che riguardano l'esperienza del tempo e la sua eterogeneità. In termini più precisi, l'analisi di un singolo versante di quest'opera deve fare i conti con l'urgenza di un pensiero del tempo.

L'«istante», la «memoria poetica», le «potenze del sonno» rappresentano tre diverse declinazioni della stessa urgenza rissettiana di pensare il tempo sul piano della scrittura poetica. E tuttavia, riprendendo le parole che Jacqueline pronunciò nel febbraio del 2002 per rendere omaggio a Bernard Simeone, bisognerebbe pensare anche a «un altro versante, al quale è stata fatta allusione a più riprese, che era molto importante per [lei], più segreto, meno noto – benché in sé meno segreto, più pubblico – della scrittura e della poesia, voglio parlare del suo impegno politico». Come ha notato Martin Rueff, la «sensibilità politica appassionata», rilevata da Risset a proposito di Simeone, è presente nell'opera di Risset come una «sensibilità al politico, piuttosto che alla politica»[1]. Si tratta, in termini freudiani, di

[1] Cfr. M. Rueff, *Velocità di Risset*, in *Istantanee per Jacqueline Risset*, trad. di D. Garritano,

un *Wisstrieb*: desiderio di conoscere, istinto alla ricerca, in questo caso una pulsione che spinge verso la conoscenza critica e politica dell'esistente, definendo lo stile e il carattere di un pensiero capace di leggere, decifrare e tradurre i segni disseminati sui limiti delle frontiere disciplinari. Alla necessità di un pensiero del tempo si affianca, nella produzione di Risset, l'urgenza di un pensiero politico, in grado di pensare all'interno della *polis*, sollevando «un certo numero di questioni essenziali alla risoluzione di un mutamento effettivo nella situazione politica e ideologica»[2].

In questo senso, è sempre stato forte in Risset il richiamo all'idea di responsabilità dello scrittore. Già in *Scrittura e ideologia* – articolo del 1969 comparso su «Quindici» – riprendeva gli elementi essenziali di quella «macchina di lavoro intellettuale» che era la redazione di «Tel Quel». Proprio a partire dall'esperienza collettiva della rivista fondata a Parigi nella primavera del 1960, prende forma un ripensamento radicale della categoria politica di «impegno», in relazione alla «letteratura» e, più nel dettaglio, ai compiti della «scrittura» e del «lavoro testuale». In questo senso, le letture di Bataille e Gramsci furono decisive per la costruzione di una forma teorica avanzata, tratta dalla pratica testuale ed aperta all'«integrazione critica delle pratiche più elaborate (filosofia, linguistica, semiologia, psicoanalisi, "letteratura", storia delle scienze)»[3].

Restano ora da definire i termini con cui Jacqueline Risset ha pensato la produzione testuale come una forma particolare di pratica politica. Per prima cosa, l'idea di «impegno» di Tel Quel è distante dalla nota posizione espressa da Sartre con le sue tesi di *Che cos'è la letteratura?* (1948). Il filosofo esistenzialista aveva definito il campo di praticabilità di una letteratura mimetica, impegnata cioè a comunicare valori morali attraverso il linguaggio letterario. In Tel Quel resiste un imperativo etico, implicitamente contenuto nella nozione di «impegno», poiché non è possibile sottrarre la letteratura a tale vocazione. Ma la differenza fondamentale rispetto alla formulazione sartriana consiste nel rifiuto categorico del principio mimetico in letteratura, per quanto mosso dai più alti fini morali. Come ha ricordato Giorgetto Giorgi, la posizione di Risset – vicina, da questo punto di vista, a quella di Roland Barthes – esclude dal campo letterario qualsiasi fine comunicativo, rivendicando la qualità «intransitiva» di una

pubblicato il 23 maggio 2015 su «Alfabeta2» <http://www.alfabeta2.it/2015/05/23/velocita-di-risset/> (ultimo accesso 23.12.2017).

[2] J. Risset, *Scrittura e ideologia*, in «Quindici», n. 19, 1969, pp. 15-16.

[3] *Ivi*.

letteratura che «rinvia solo a se stessa e, soprattutto, ad altra letteratura»[4].

Questa differenza non implica direttamente che la letteratura debba essere disimpegnata. Al contrario, la categoria di «impegno» maturata in Tel Quel afferma la necessità di interpretare la scrittura come una pratica politica, abbandonando in partenza il punto di vista puramente «letterario», ormai «soffocato sotto troppe incrostazioni ideologiche ineliminabili», per abbracciare una prospettiva nuova, potenzialmente rivoluzionaria, definita «scritturale» o «testuale». Sin dalla fine degli anni Sessanta, Jacqueline Risset contribuisce in modo determinante alla costruzione e al consolidamento di un'idea di scrittura «intesa come "modo di produzione" specifico, non separabile dall'elaborazione teorica costante»[5]. La scrittura diventa una pratica trasformatrice, in grado di affrontare, trasgredire e decostruire la legge simbolica che vincola dall'interno tutti i codici linguistici. A livello «testuale», questa nuova idea di «impegno» deve molto all'esperienza di alcuni scrittori («Sade, Lautréamont, Mallarmé, Bataille, Artaud e qualcun altro») capaci di aprire un varco nel sistema di interdetti costituito dal linguaggio. La scrittura in questione, come suggerisce un titolo coniato da Risset a proposito di Bataille, è fondata sull'«uso irregolare del linguaggio», perché «l'irregolarità e la contraddizione, subite, incontrate, sono il rischio al quale si deve sottomettere ogni pensiero che voglia uscire realmente dalla temibile omogeneità del sistema concettuale, metterlo in gioco, e indicare la prima traccia di un possibile pensiero altro, critico e "eterologico"»[6].

La definizione del rapporto fra teoria e pratica testuale assume un'importanza capitale nella chiarificazione della nuova idea di «impegno» associata alla scrittura. La critica militante deve partire dalla coscienza di uno scambio continuo fra struttura socio-economica e sovrastruttura culturale. Si può leggere in questa direzione l'interesse specifico che Risset ha dedicato alla figura di Antonio Gramsci, interesse testimoniato da una serie di interventi pubblicati nel periodo 1967-1976[7]. La forza d'attrazione esercitata da Gramsci si spiega alla luce del suo sforzo di ripensare radicalmente il ruolo e la funzione dell'intellettuale, sul piano collettivo e

[4] G. Giorgi, *Ricordo di Jacqueline Risset*, 2014, <www.francesisti.it/files/Ricordo_di_Jacqueline_Risset.pdf>.
[5] J. Risset, *Scrittura e ideologia*, cit., p. 16.
[6] Ead., *Il politico e il sacro. Bataille*, in *Il silenzio delle sirene. Percorsi di scrittura nel Novecento francese*, Donzelli, Roma 2006, p. 76.
[7] Di Jacqueline Risset su Gramsci si vedano in particolare: *Gramsci et les intellectuels*, in «La Quinzaine Littéraire», n. 29, giugno 1967, pp. 24-25; *Lecture de Gramsci*, in «Tel Quel», n. 42, 1970, p. 46-73; *Amare per cambiare: il problema del rapporto in Gramsci*, in «Il Messaggero», 15 marzo 1976.

in rapporto alla lotta di classe. Leggendo Gramsci (implicitamente contro Sartre) sullo statuto della letteratura, Risset è si interessata alla definizione di una pratica letteraria «articolata in modo rigoroso con un livello linguistico da una parte, con un livello storico e sociale dall'altra»[8]. L'idea di impegno intellettuale è qui inseparabile dalla pratica di deciframento applicata da Gramsci alle categorie di «forma» e di «processo» in chiave anti-idealista: «l'opera d'arte è un processo e i cambiamenti di contenuto sono cambiamenti di forma, ma è "più facile" parlare di contenuto che di forma, perché il contenuto può essere "riassunto" logicamente»[9]. Nella prospettiva di Risset, Gramsci afferma l'impossibilità di una coincidenza fra politica e arte, «ed esclude dunque come semplificante e riunificante la problematica dell'"impegno"». In sintesi, la letteratura (o meglio: la «pratica testuale») non può essere il luogo della sintesi fra contenuto politico e forma artistica.

«L'impegno – scrive Risset ne *La letteratura e il suo doppio* – appartiene a un mondo che non è quello della letteratura (mentre può essere quello, quotidiano, dello scrittore in quanto cittadino)»[10]. Il ricorso a Gramsci negli anni Sessanta e Settanta non è in contraddizione con quest'affermazione del 1991; anzi, è proprio grazie all'analisi del metodo gramsciano della lettura 'differenziale' che Risset perviene a una definizione più netta del problema degli intellettuali, dell'impegno, quindi «delle forme con cui [la pratica rivoluzionaria] fa penetrare nella società borghese un'altra ideologia»[11]. Se la letteratura, in quanto «pratica scritturale», opera una trasformazione del linguaggio nei termini di una sua torsione, ovvero di un'interruzione dell'ordine simbolico che asservisce il linguaggio al potere, allora non ha più senso parlare di una letteratura politica, idealmente contrapposta a una letteratura non-politica. Occorre invece studiare le declinazioni storiche della letteratura in quanto uso sovversivo del linguaggio e, dunque, in quanto pratica rivoluzionaria. In questa direzione si colloca anche l'interesse di Risset per André Breton, artefice di un programma poetico radicalmente rivoluzionario, il surrealismo, in grado di colpire la sintassi e la logica combinatoria del linguaggio[12]. Ma come non pensare, a

[8] Ead., *Lecture de Gramsci*, cit., p. 48.
[9] A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Editori Riuniti, Roma 1996, p. 60.
[10] J. Risset, *La letteratura e il suo doppio. Sul metodo critico di Giovanni Macchia,* Rizzoli, Milano 1991.
[11] Ead., *Lecture de Gramsci*, cit., p. 52. I motivi più importanti dell'attualità inattuale di Gramsci – il metodo di lettura differenziale, un certo modo di concepire il rapporto fra cultura e potere, la sua esperienza in materia di linguistica e di letteratura – sono ripresi da Risset nell'intervista *Lecture de Gramsci aujourd'hui,* in «La Revue Commune», n. 3, 1996, pp. 49-56.
[12] Ead., *André Breton: un surrealismo socialista?*, in «Quaderni storici», n. 34, gen.-apr.

partire da questa premessa, all'amore di Jacqueline per la lingua di Dante e di Machiavelli[13]?

Una volta valutati gli argomenti principali per questa critica immanente del rapporto fra letteratura e politica – critica che rappresenta una decostruzione del concetto sartriano di «impegno» – occorre considerare un altro filone di scritti rissettiani in cui emerge il tratto politico dello scrittore in quanto cittadino. Tali scritti possono essere riuniti sotto la categoria generale di «impegno civile». Sono due le figure fondamentali che definiscono la necessità, divenuta sempre più urgente nel corso della vita di Risset, di prendere la parola sul presente. Mi riferisco all'antifascismo di Georges Bataille e alla militanza civile di Emile Zola[14]. Se il primo può essere considerato, insieme a Dante e Proust, uno degli autori di Risset *par excellence*, il secondo occupa invece un posto più marginale nello scacchiere dei suoi riferimenti testuali. Eppure proprio Zola costituisce il precedente più prezioso per interpretare la fase di prolungato impegno che Jacqueline dedicò, a partire dal 1997, al caso giudiziario che coinvolse Adriano Sofri. Qui Risset non solo ricostruisce attentamente la vicenda processuale (le contraddizioni e il carattere inaffidabile del principale teste Leonardo Marino, le complicità dei servizi segreti), ma approfondisce la situazione storica e sociale in cui il processo affonda le sue radici (le ombre

1977, pp. 124-134; *André Breton. Una voce isolata*, in S. Teroni (a cura di), *Il pericolo che ci raduna*, Franco Angeli, Roma 1986; *Politica e poesia: la nozione di poesia nel percorso di André Breton*, in G. Orlandi Cerenza (a cura di), *Traiettorie della modernità. Il surrealismo all'alba del terzo millennio*, Lindau, Torino 2003, pp. 35-47.

[13] Traduco dall'articolo di Risset intitolato *Machiavel et Dante*, in «Revue des deux mondes», giu. 2014, p. 52: «Ma il rapporto fra Machiavelli e Dante passa anche dalla poesia e dall'uso della lingua. Non si tratta soltanto del rapporto fra un lettore e l'autore ammirato. È infatti in questo dominio, quello della lingua, che il modello dantesco agisce con più forza: poiché il gesto innovatore di Dante – utilizzare la lingua volgare per la prima volta in un grande poema –, Machiavelli lo riprende con decisione a due secoli di distanza, quando usa per la prima volta il volgare in un'opera politica. Scelta assolutamente nuova, poiché fino ad allora tutte le opere teoriche, filosofiche e politiche erano scritte in latino […]. E la lingua che emerge in questo modo si rivela più popolare della lingua di Dante (eccezion fatta per le espressioni 'basse' dell'*Inferno*), poiché utilizza il fiorentino dei suoi contemporanei, parlato nelle vie come nelle cancellerie».

[14] Fra i vari testi dedicati all'autore dell'*Esperienza interiore*, occorre menzionare qui un intervento in cui Risset decostruisce punto su punto l'accusa di ambiguità politica rivolta a Bataille: J. Risset, *Ambiguo? Fu tra i primi a odiare il nazismo*, in «Il Messaggero», 6 dic. 1992, p. 21. Su Zola, invece, si rinvia essenzialmente a due articoli: Ead., *Zola? Chi era costui?*, in «Il Messaggero», 25 feb. 1985, p. 3; *Zola, la letteratura è verità*, in «Il Messaggero», 31 mag. 2010, p. 18.

degli anni Settanta, la strage di piazza Fontana, l'assassinio di Pinelli e quello successivo di Calabresi, la «strategia della tensione» e il «governo invisibile»), con lo scopo di rendere più intelligibile il caso Sofri non soltanto alla società francese, ma agli stessi lettori italiani[15].

Dopo la condanna definitiva dei tre imputati, Jacqueline lancia un vero e proprio appello – attraverso la rivista «Lignes» – per la riapertura del processo, appello che si inserisce a pieno titolo nella tradizione francese del *Manifeste des 121* durante la guerra in Algeria e, prima ancora, della petizione per la revisione del processo Dreyfus del 1898. Nella battaglia di Risset contro la condanna di Sofri si percepisce una posizione di lucido garantismo: non si può condannare senza prove tre uomini che, pur avendo sempre affermato la loro innocenza, «decisero di entrare in prigione, dando così una grande prova di fiducia nella giustizia del loro paese»[16]. Come Zola e il giovane Proust avevano denunciato, un secolo prima, l'abominio dell'*affaire Dreyfus*, così Risset ha animato una battaglia civile in nome della verità, della giustizia e della difesa della libertà; ha ricostruito fino ai dettagli più infimi – e il diavolo, come da proverbio, è nei dettagli! – le ragioni profonde che saldano questa storia di accanimento giudiziario con «qualcosa di più oscuro, di meno confessabile», con «fatti e nodi che si preferirebbe restassero nell'ombra»[17].

Lo sguardo di Risset diventa sempre più sottile quando è rivolto alle istituzioni del paese in cui ha scelto di vivere. Si moltiplicano, a partire dai primi anni Novanta, gli interventi militanti su quotidiani e riviste in cui la coscienza critica di Jacqueline si esercita sui temi dell'attualità politica italiana. Si devono ricordare, in questa direzione, le pagine sulla mafia intitolate *Uomini del disonore*, pubblicate sulla rivista «Lignes». Il principio di fedeltà su cui si fonda il codice mafioso è analizzato in termini linguistici e politico-sociali, attraverso passaggi come questo: «la mafia attinge la sua forza da un'energia elementare, che si apparenta al 'sacro', secondo un processo che Bataille ha più volte descritto (a proposito delle società segrete ma anche, nel nostro secolo, a proposito delle società totalitarie, fasciste o naziste)»[18].

[15] J. Risset, *Il faut aider Adriano Sofri*, in «Le Monde», 29 gen. 1997; *Noi intellettuali francesi come sempre dalla parte della libertà*, in «L'Unità», 23 mar. 1997, p. 17; *Le monde dualiste d'Adriano Sofri*, in «Le Monde», 26 set. 1997; *Il doppio processo* (intervista a Sofri), in «Il Manifesto», 2 ott. 1997; *Chi ha paura di Sofri?*, in «Il Manifesto», 3 mar. 1999; *Sofri ne renoncera pas*, in «Le Monde», 29 mar. 1999.
[16] Ead., *Chi ha paura di Sofri?*, cit.
[17] *Ivi.*
[18] Ead., *Uomini del disonore*, in «Lignes», n. 17 (3), 1992, pp. 137-142.

Parallelamente allo sforzo di decifrare il codice simbolico sotteso ai linguaggi mafiosi, lo sguardo critico di Risset si concentra sulla caduta dei grandi partiti di massa e sull'ascesa di Silvio Berlusconi, tanto rovinosa quanto implacabile prima nel mondo editoriale e televisivo, quindi in quello politico. Qui s'inserisce una serie di interventi dai nomi fortemente evocativi – da *Notes sur un changement de paysage* (1994-96), fino a *La face noire de l'Italie* (2010)[19]. La vicenda di mani pulite, il declino di Craxi, gli attentati e la fine della prima Repubblica fanno registrare un cambiamento di clima e di paesaggio. L'immagine molto popolare in Francia «di un'Italia da *Commedia dell'arte*, capricciosa, imprevedibile, capace di ricadere sui suoi piedi, immancabilmente, dopo le capriole», lascia spazio a una domanda sempre più urgente: «cosa è successo? dove è finita la sinistra italiana, quella sinistra così viva, quei militanti comunisti (e a volte vecchi socialisti) capaci come nessun'altro di costruire in un istante, con passione, un'analisi storica luminosa e perspicace»[20]? Nell'Italia berlusconiana Risset riconosce i tratti di una «società dello spettacolo», dal linguaggio semplice e al tempo stesso tortuoso, il cui uso è fondato sull'assenza di storia e di memoria, slegato da qualsiasi rapporto alla verità e «rafforzato dalla nuova forza ideologica». Emerge chiara una domanda: come è stato possibile? Per cercare una risposta, Risset lascia spazio alle parole che Franco Fortini scrisse poco prima di morire – nel novembre del 1994, due giorni prima di Guy Debord – in una lettera ai suoi amici più cari: «Non fascismo. Ma oscura voglia, e disperata, di dimissione e servitù»[21].

Ricorrendo a una retrospezione, oggi è possibile cogliere nel filone di interventi sull'«impegno civile» – l'impegno «dello scrittore in quanto cittadino» – la cifra della «passione politica» di Risset, il cui sguardo ha riconosciuto da lontano i sintomi di una tempesta incombente e l'avanzare minaccioso di nuovi stati di barbarie. Il suo sguardo ha saputo leggere ed interpretare i rapporti di forza, i desideri e le paure che circolano in un paesaggio sconvolto da continue catastrofi. Inoltre, l'urgenza e la necessità del suo pensiero del tempo dimostrano che l'approccio poetico non può essere realmente scisso da quello politico. Fra le esperienze che possono dimostrare la resistenza di questo legame, si può citare lo *choc* per l'attentato

[19] Ead., *Notes sur un changement de paysage*, in «Lignes», n. 22 (1), 1994, pp. 13-17; *Le populisme des riches: Italie précis de décomposition politique*, in «Lignes», n. 23 (3), 1994, pp. 81-90; *Notes pour un changement de paysage III*, in «Lignes», n. 24 (1), 1995, pp. 181-88; *Notes pour un changement de paysage IV*, in «Lignes», n. 27 (3), 1996, pp. 21-25; *La face noire de l'Italie*, in «Le Monde», 28 febbraio 2010, p. 14.
[20] Ead., *Le populisme des riches...*cit., p. 84.
[21] Ead., *Notes pour un changement de paysage III*, cit., p. 188.

mafioso del 28 luglio 1993 a Roma. La deflagrazione dell'autobomba davanti alla basilica di San Giorgio in Velabro si traduce in un'esperienza di lutto, elaborata nei versi di *Bomba in Velabro*[22], quando la sacra materia del tempo va in pezzi, annichilita dal «soffio di barbarie» del titolo.

[…]

dolce chiesa occupata a durare

ormai cancellata
istante nullo così sempre possibile
nulla d'immortale

poiché anche tu chiesa dal bel nome pagano
seduta nel tuo nome come in un prato
nome maschile di uccisore di mostri
eri così dolce
un nulla ti ha ucciso
un soffio

soffio di barbarie scivola sui tuoi atomi
atomi di marmo bianco e conoscenza
conoscenza affinata dai tempi

[…]

Non è possibile nascondere il legame profondo fra due versanti – politico e poetico – che si attraggono nell'opera di Risset al di là di qualsiasi senso di subordinazione, ovvero senza che la pratica scritturale sia asservita a un'idea astratta di impegno politico[23]. La passione politica è declinata come una passione civile e, al tempo stesso, intellettuale. Ciò che le accomuna è proprio un esercizio dell'intelligenza, una certa capacità di lettura,

[22] Ead., *Il tempo dell'istante. Poesie scelte 1985-2010*, Einaudi, Torino 2011, pp. 144-147.
[23] Vale qui il commento che Risset ha dedicato ad André Breton in *Politica e poesia*: «Si percepisce, a questo punto, come i due versanti – politica e poesia – siano legati per Breton, non opposti, e anzi come il versante della politica abbia bisogno dell'altro versante, come siano le ragioni della poesia – intesa al modo dei surrealisti, cioè come una forma di pensiero, e non come un gioco a margine, inoffensivo – a indicare la via giusta (e a rivelare addirittura gli errori politici in corso). Una simile posizione poteva sembrare, fino a poco tempo fa, utopica e infantile. Forse solo in questi anni si è in grado di comprenderne la fondatezza e la giustezza». Si veda J. Risset, *Politica e poesia*, cit., pp. 43-44.

riassunta magistralmente dalla frase «*apprendre à déchiffrer les signes*»[24]. Imparare a decifrare i segni: questo è l'insegnamento che non possiamo permetterci di ignorare. Un insegnamento paradossale, che non ha nulla di didascalico poiché in sé vuoto e sempre da compiersi, un'ingiunzione etica che separa e tiene insieme i due versanti necessari del pensiero del tempo per Jacqueline Risset.

[24] Ead., *Au départ…*, in «Lignes», n. 37 (1), 2012, p. 151.

Martine Segonds-Bauer

Jacqueline Risset ou l'audace

Que signifie, en prose ou en poème, l'usage graphique des deux points? Une précision, une explication, une conséquence, une cause parfois, une équivalence, ou même une opposition paratactique… En tout cas une ouverture *des deux côtés*, qui met en relation un précédent et un suivant, aussi bien qu'un suivant et un précédent, et qui bondit de l'un à l'autre.

Dans ses *Petits éléments de physique amoureuse* (Gallimard 1991), Jacqueline Risset soigne particulièrement la graphie, que ce soit par les espaces à l'intérieur du vers, les retraits ou les très rares signes qui ponctuent la phrase: quelques tirets, points d'interrogation, slashes, guillemets, et: deux points. Bien plus, il est étonnant de constater qu'elle place ces deux points aussi bien en fin de vers, comme il semble logique, qu'en début de vers, ce qui surprend. Exemple page 41:

Odeur de bois je vois
: le feu
je sens
  dehors dedans :
l'odeur du feu[1]

Autant dire que, entre le bois (s'agit-il de la matière bois ou d'un bois de cercueil?) et le feu (s'agit-il du feu-élément ou du feu comme on dit d'un mort?), entre le voir et le sentir, c'est le dehors dedans qui passe par les deux points et tourne, en un mouvement que l'absence de point final unique rend perpétuel. Car Jacqueline, la femme que nous avons connue, la poète, la penseuse, la rieuse ou la grave, la mémorielle, l'aventureuse,

[1] J. Risset, *Petits éléments de physique amoureuse*, Gallimard, Paris 2001, p. 41.

était d'abord l'ennemie du «un point c'est tout». Bien plus, dans les sept textes qui composent les *Sept passages de la vie d'une femme*, de même d'ailleurs que dans l'ensemble du recueil, on trouve à peu près tous les signes de ponctuation sauf le point – même quand une majuscule signale ce qui serait – mais qui, donc, n'est pas – un changement de phrase.

C'est ce refus du «punto e basta» que j'appellerai son audace, au sens de l'*ardimento* qui n'a pas peur de brûler les étapes et soi-même, comme au sens du *spingere* qui toujours pointe, pousse, et ose.

Cette audace était sensible aussi bien dans ses comportements que dans son écriture: poésie, prose, traduction, et surtout commentaire de ce qui la fascinait chez les auteurs traduits ou lus. C'est sur cet ensemble de scènes que ma mémoire l'évoque, mêlant textes essentiels – à méditer quand je m'attelle moi-même à une traduction difficile – et moments privilégiés en sa compagnie.

***

Que la littérature mette en péril celui qui la fait, ou celui qui la reçoit, Risset l'avait lu dans Leiris ou Bataille. Mais elle l'avait sans doute toujours su, tant le goût du danger devient pour elle un motif, interprété dans la plupart de ses analyses. C'est le cas pour Dante, bien sûr, dont elle souligne la témérité à de multiples reprises, dans la préface de *L'Enfer* par exemple: l'évanouissement du poète au chant V permet au lecteur de saisir avec Dante que «le danger de la traversée de *L'Enfer* est un danger *intérieur*»: notons qu'elle graphie «enfer» en italiques, il s'agit dont bien de l'œuvre composée et non de l'espace décrit, non des embûches du lieu mais de «l'attraction innommée, pulsion sexuelle non classifiée, jouissance immédiate de la dégradation, bas désir»[2] dont le poète se fait la proie à mesure qu'il écrit.

Il en va de même quand, dans l'émouvant portait qu'elle dresse de Fellini dans les «Cahiers du cinéma», Risset insiste sur la fragilité du cinéaste, sur sa hantise de perdre ses facultés et sa rare aptitude à sentir «la vibration des limites», cette porosité menaçante avec l'inconscient qui suscitait toujours chez lui de nouveaux projets – non réalisés. «De fait, dit-elle, tous les projets de Fellini sont à quelque degré dangereux: ils s'efforcent tous, par des voies différentes, de s'approcher d'un point-limite où se troublent

[2] EAD., *Introduction*, in D. ALIGHIERI, *La Divine Comédie*, *L'Enfer*, Flammarion, Paris 1985, p. 12.

les évidences»[3]: celui sur la folie, sur *L'Enfer* de Dante, sur son voyage avec Castaneda, sur la police romaine, avec «non pas des énigmes à résoudre, mais des faits atroces dans leur inexplicabilité»[4]… Se frotter à ce qu'on ne domine pas, sans boussole et sans prévoir ce qui vous attend, c'est le risque auquel Jacqueline aimait s'exposer: à l'aveugle, pourrait-on dire, et pourtant avec une confiance étonnante en une issue lumineuse, retrouvée.

J'en veux pour preuve cette petite anecdote, que je me permets de vous raconter. Lors d'un séjour à Rome chez Umberto et Jacqueline, j'ai émis le souhait de suivre un match de rugby France-Angleterre (il nous importe énormément, à nous Français, de mettre dès qu'on le peut la pâtée aux Anglais – ce qui, hélas, n'arrive pas si souvent). Jacqueline, qui n'avait jamais posé l'œil sur le moindre ballon, sauta sur l'idée parce qu'elle était neuve, et nous voilà partis tous trois vers un pub irlandais du côté de Santa Maria Maggiore. C'est le genre d'endroit où les personnes du sexe, s'il s'en trouve, ont tendance à se faufiler dans un coin sombre pour voir sans être vues, à l'écart des mâles pousseurs de hurlements et affineurs de jugements cryptés. Ce ne fut pas l'option que choisit Jacqueline. A notre entrée le tripot s'illumina de sa blondeur portée haut, nous prîmes la première table devant l'écran, commandâmes nos bières et nos saucisses, et elle laissa parler son enthousiasme. Chaque phase du jeu soulevait une cohorte d'images: elle y voyait des tournois du Moyen-Age, elle y voyait Victor Hugo et des titans dont la puissance se faisait grâce, la boue des maillots transmuée en or et le chaos des origines d'où la lumière jaillit, ces passes obliques et le nœud quasi borroméen des mêlées on dirait du Lacan, elle y voyait Lucrèce et son clinamen, le flux et le reflux des vagues et parfois même un tsunami. Je me souviens d'un moment de silence dans la salle, je n'osais pas trop regarder les visages, et puis quelques costauds s'approchèrent, et elle devint leur interlocutrice. Ils avaient à cœur de lui signifier qu'eux aussi étaient sensibles et comprenaient des choses, par exemple la touche qui doit rebondir d'abord ou le drop ou pourquoi ce ballon porté et qu'il fallait rester sur ses appuis, et que même si les mots n'étaient pas les mêmes, eux aussi, comme elle, ils avaient l'émotion.

J'exagère un peu, mais pas tant que ça. Tu te souviens, Umberto, comme elle était ravie?

***

[3] EAD., *Le montreur de marionnettes,* in «Cahiers du cinéma» n. 474, décembre 1993, p. 70.
[4] *Ivi.*

Aucune crainte de s'impliquer, donc, que ce soit dans des cercles privés ou dans la sphère publique la plus large. Songeons aux positions qu'elle a prises tout au long des procès Sofri, rédigeant des pétitions et des articles, le défendant d'arrache-pied non pas en militante d'une cause quelconque, mais fournissant avec Carlo Ginzburg des analyses d'une extrême précision sur l'absurdité de cette affaire, sur le cours faussé du processus judiciaire et sur l'honnêteté foncière du journaliste face à ses juges. Lors d'un colloque que j'avais organisé en 2008 à Naples autour des deux figures de Vernant et Vidal-Naquet, «la volonté de comprendre», qui tendait à définir les filiations entre recherche sur le monde antique et engagement dans le présent du politique, Risset fit une intervention sur l'affaire Sofri, avec rappel des faits, du contexte et documents à l'appui, qui entraîna une réflexion générale sur la nature de la preuve dans l'histoire, dans la droite ligne de l'anthropologie historique des deux penseurs.

Nous pouvons également nous référer, pour comprendre le sérieux combatif qu'elle mettait à vivre, avec son génie propre, dans le collectif contemporain, à la série de chroniques qu'elle rédigea à partir de 1989 (*Notes sur un changement de paysage*) sur le délitement de la société italienne: mouvements étudiants sympathiques mais peu construits («la pantera siamo noi»), main mise sur la presse, extension dans l'indifférence générale de la criminalité mafieuse et de la charge morbide de son vocabulaire, changement progressif des discours portant sur le fascisme, absence soudaine de mémoire et mépris de la vérité, consommation et rigolade, insultes aux institutions: catastrophe d'un peuple qu'elle observe dans toutes ses composantes, dans une langue souvent poignante de nostalgie, et quelquefois frémissante d'espoir quand, çà et là, une lueur d'intelligence, une luciole? se lève à l'horizon. La tonalité générale reste pourtant pessimiste, empreinte de l'urgence de mettre en garde contre le laboratoire des temps modernes que pourraient être les années Berlusconi: «On voit bien comment, d'ici peu, le modèle une fois réalisé se répétant ailleurs, la honte (le mot est d'Umberto Eco) pourrait facilement se répandre sur d'autres pays et sur d'autres nationalités»[5]. Que dirait-elle aujourd'hui de la France, avec bling-bling versus bunga-bunga?

Mais cette constance dans la conviction s'accompagnait chez Jacqueline d'une remarquable disponibilité à l'argument contraire, surtout si c'est elle-même qui le formulait. Qui ne l'a pas entendue un beau jour encenser ardemment un auteur, un artiste, un leader politique auxquels elle n'avait jusqu'alors accordé nulle estime – ou vice-versa? Ne pas clore, tenter une

[5] J. Risset, *Le populisme des riches,* in «Lignes» n. 23 (3), 1994, p. 85.

autre pensée, dans une sorte de variabilité du jugement selon la moire des circonstances. Je ne mettrais pas cette oscillation sur le compte de l'infidélité, de l'oubli ou d'une quelconque légèreté; car précisément elle revendiquait cet art de la virevolte. Je cite un passage de *Petits éléments de physique amoureuse*: «Plaisir de brûler non pas ce qu'on a adoré, mais ce qu'on adore. Retournement brusque, vérification de souveraineté: ainsi, ah, heureusement, je suis libre même de moi». Morale pratique sans doute, mais aussi sagesse universelle: «Que dire contre l'illusion? Elle est l'intelligence inventive des mortels, il faut l'admirer, et tendrement la respecter»[6].

***

C'est dans sa préface à la traduction du *Prince* de Machiavel que Risset projette le plus clairement, peut-être, sa propre situation d'observatrice d'un pays à l'autre. Rappelant combien son ambassade de 1500 auprès du roi de France, son baptême du feu, s'était heurtée à un mur, elle note que Machiavel «réagit par la *curiositas*: détachement et désir de comprendre. Le travail de pensée du décentrement commence. Il s'agit d'être capable de varier constamment les points de vue. Cette sorte de leçon administrée à l'improviste change le rapport aux livres et à la théorie»[7]. Et cette traduction, conçue dans la perspective d'une mise en scène de théâtre, s'applique à inscrire la langue dans une gestuelle, une «parole comme action» avec ses discontinuités, une quasi agrammaticalité, l'imprévisible, l'hésitation, l'étonnement: l'irruption du langage de la rue dans la tradition rhétorique, le soin accordé aux sensations communes, quotidiennes et, surtout, «rien de méprisable».

Ce qui suppose de nuancer le savoir accumulé par une observation continue des poussées affectives, spontanées, de l'humanité à l'œuvre. Ce sera d'ailleurs la leçon de bonheur donnée par Béatrice à Dante, au livre IV du *Paradis*: «Il faut parler ainsi à votre esprit/ parce qu'il apprend du seul sensible/ ce qu'il rend ensuite digne d'intellect»[8]. Le céleste, commente Risset, naît de l'exactitude de la perception terrestre, de ses éléments singuliers, des instants attentivement écoutés, séparés, et transcrits.

Et comment ne pas commencer cette captation du sensible par la recherche du fonds commun des hommes en soi-même, dans les zones incertaines

[6] EAD., *Petits éléments de physique amoureuse*, cit., p. 17.
[7] EAD., *L'invention du Prince* in N. MACHIAVELLI, *Le Prince*, Actes Sud, Arles 2001, p. 10.
[8] D. ALIGHIERI, *La Divine Comédie. Le Paradis* (traduction de J. RISSET), Flammarion, Paris 2010, p. 358.

où la pensée n'a plus d'emprise sur les forces obscures, où la censure n'intervient plus? Traductrice des autres et de soi-même, Jacqueline le fut aussi de ce qu'elle extrayait d'elle, encore indicible, comme reste indicible quelque chose de l'autre langue. «Le traducteur va comprendre qu'il a le droit de s'aventurer au profond de soi»[9], dit Bonnefoy. Publiés à dix-sept ans d'intervalle, *Puissances du sommeil* (1997) et *Les Instants les éclairs* (2014) se répondent, se prolongent (dans les deux sens), s'entremêlent. On pourrait mettre deux points entre les deux titres! On y voit Risset descendre en Jacqueline, on y voit Jacqueline instaurant Risset.

Le premier, relatant le sommeil, qui n'est pas le rêve mais son «terreau», confie avec hardiesse le corps à «l'embrassement divin», la discontinuité et l'oubli, avec ce qu'ils comportent de surprises, de heurts, de sensualité, de vague, d'espace méconnu entre sentir et penser. Elle touche ici, me semble-t-il, à ce que Pascal Quignard appellerait le «jadis», ce moment insaisissable de l'infinitésimal instant de la conception. Mémoire dérobée: «Le sommeil donne à penser, il paralyse toute pensée. Il est restauration des forces, source vitale, bienfaisante, rosée de l'être, et en même temps impuissance absolue, image de mort, première expérience du 'dernier sommeil'»[10]. Mais, remarque-t-elle aussi en se référant à une étymologie peut-être légèrement fantaisiste, c'est la même racine, *somniculus,* qui a produit les deux mots: sommeil, soleil. Le sommeil est matrice, le soleil fulgurance.

Le dernier livre, c'est l'illumination: «les images suspendues, détachées, lumineuses, celles qui font saisir la logique de la foudre»[11]. Tout ce qui insiste, resurgit quand on ne s'y attend pas, et forme le tissu qui est soi. Le coup de foudre, qui ressuscite. Et, inversement, le souvenir de ces moments comme prémonitoires de la vie qui va suivre. «Ce qui a valeur est ici. Une voix l'a dit. Décrété. […] Il s'agit de saisir le surgissement, le mystère du surgissement, dans sa propre vie et dans les autres»[12]. Et là, c'est la vitesse qui compte. Déjà fascinée par la *terza rima* de Dante qui, dans la rigueur de son enchaînement, finit par donner avant l'heure l'impression d'un vers *libre*, Risset se livre ici à Rimbaud, dont la trajectoire, dit-elle, passe «au galop» par toutes les expériences possibles.

Il arriva que mon fils de six ans, confiant dans le doux accueil que lui réservait toujours Jacqueline, lui montre un jour une petite poupée en

[9] Y. Bonnefoy, *Le paradoxe du traducteur*, in J. Risset, *Traduction et mémoire poétique. Dante, Scève, Rimbaud, Proust*, Hermann, Paris 2007, p. 10.
[10] J. Risset, *Puissances du sommeil*, Seuil, Paris 1997, p. 28.
[11] Ead., *Les Instants les éclairs*, Gallimard, Paris 2014, p. 9.
[12] *Ibid.*, p. 14.

caoutchouc, à vrai dire assez moche, avec de grandes oreilles et des cheveux tombant sur la figure, qui lui plaisait beaucoup. Jacqueline s'exclama : «mais c'est Jabès!» – du nom de ce poète français très connu, très respecté, et dont elle était une amie. Et elle riait tellement de sa comparaison, avec une telle spontanéité, une telle fraîcheur, que le petit garçon – qui n'avait naturellement jamais entendu parler de cette personne – adopta immédiatement le nom comme une évidence, en riant lui-même de ce qu'il avait compris être une délicieuse insolence. Le «comment va Jabès?» fut au long des années le mot de passe par lequel ils se retrouvaient et relançaient leur malice: comme si la fugacité de l'inspiration – un instant un éclair – avait fécondé une durée liante, charmante, très exactement poétique. Et je ne peux m'empêcher de rapprocher cette anecdote si minime d'une belle page de *Traduction et mémoire poétique* dans laquelle Jacqueline, commentant les termes de Bonnefoy («la syncope») et de Zanzotto («l'éternuement») pour qualifier l'expérience poétique, reprend à Bataille la notion d' «enfantillage», qu'elle explicite ainsi: «Il s'agit de la prise en charge par la poésie du dérisoire qui est en elle»[13].

***

Sachez aussi que Jacqueline avait un chat tout à fait distingué qui, quand il en avait assez de la voir absorbée dans son travail, s'échinait à la distraire en roulant des yeux et des mécaniques dans des numéros de comique troupier. Sachez encore que, quand elle faisait sa gymnastique allongée par terre, une de ses chattes semblablement s'allongeait à côté d'elle et exécutait en cadence les mêmes exercices de bras et de jambes. On ne discute pas. Quand Jacqueline se métamorphose en Circé, c'est le chat qui vole et l'esprit qui s'ensauvage. En relisant ses livres, j'ai entendu le bruissement de ses voix, avec leur chuintement léger, et cette tension fiévreuse, joyeuse vers l'inconnu. Se répètent en écho ces quelques lignes, assez prégnantes pour figurer, en des termes presque semblables, à la fois dans *Puissances du sommeil* et *Les Instants les éclairs*: «Une femme vêtue d'une longue robe grise me tient au bout de ses bras tendus devant elle, au bord d'un lac, à la nuit tombante, dans un rêve récurrent. Comme à un signal donné, elle écarte les bras à la façon d'un automate, et je tombe verticalement dans l'eau noire du lac. Je n'ai pas peur. C'est la nuit des rêves qui s'ouvre».

Il n'y a pas de point final…

[13] J. RISSET, *Traduction et mémoire poétique*, cit., p. 25.

Daria Galateria

Jacqueline Risset, l'impegno

L'impegno di Jacqueline Risset prendeva due forme diverse, nella vita attiva e nel lavoro critico. Pur procedendo da un unico sentimento etico (gioiosamente etico), nel quotidiano e nella scrittura assumeva due passi differenti – sono due le immagini che mi rimanda la Jacqueline interiore che porto nella memoria. La sua passione civile era qualcosa di non negoziabile. Jacqueline Risset non era argomentativa, sottile, casuistica; la sua arte del persuadere non intendeva adattarsi, come per Pascal, agli 'automatismi' di chi va convinto, né voleva servirsi della seduzione – anche se naturalmente la trasparenza e la potenza del suo convincimento inesausto investiva l'interlocutore come una forza ammaliante, e metteva in campo con implicita naturalezza la sua storia, la sua autorevolezza, il suo fascino ininterrotto, la grazia dell'accento francese – marcatissimo e mai tradito pur nella lunga vita italiana – che faceva tutt'uno con la freschezza indomabile del pensiero: tutto un alone luminoso che trasfigurava il concetto nell'impatto come di un'onda benefica che irradiando tendeva a indurre il sogno a diventare, come pretendeva André Breton, reale. Era trascinata, Jacqueline, da una rigorosissima intensità di calore mentale in qualsiasi conversazione amichevole. Sulla questione del velo islamico, ad esempio, era impossibile trascinarla sul piano della leggerezza e dell'ironia. Se tentavo – in nome della sovrana legge della conversazione dettata da Diderot nell'*Encyclopédie*: essere lievi negli argomenti seri, e seri negli argomenti frivoli – di ricordare che nella Calabria della mia giovinezza tutte le donne, al primo lutto, adottavano il nero totale, e il velo sui capelli nella foggia delle suore cattoliche, se ricordavo che in chiesa anch'io dovevo mettere il *foulard* (magari Hermès), mi scontravo con l'intransigenza della sua indignazione: un muro passionale che non concedeva nessuno spazio alle ragioni della stupidità mondana o alle argomentazioni etnografiche.

Jacqueline Risset metteva la stessa forza anche nelle imprese provvidenziali come il salvataggio a Roma della biblioteca dell'ex *Institut Culturel Français*, diventata Biblioteca Apollinaire. Così si era adoperata perché lo stato acquisisse il laboratorio di Giovanni Macchia: carte ora conservate alla Biblioteca Nazionale – gli abbozzi e i dattiloscritti dei saggi macchiani, e le lettere degli amici (novecento di numero), che disegnano, tra il 1932 e il 1998, una civiltà letteraria altissima e animata.

Opposto era il comportamento di Jacqueline in campo letterario. La sua critica è pervasa di ironia e di contraddizioni, ama le eccentricità e i paradossi, la complicazione e le implicazioni impreviste dell'attività letteraria. Si diverte Jacqueline, nella sua lettura del *Jean Santeuil*, a segnalare una fase di impegno serrato e meno noto di Marcel Proust: mostra Proust l'impolitico, il mondano, la farfalla della *rive droite*, nella sua appassionata difesa della causa armena, all'epoca dell'eccidio. Sottolinea, la Risset, che nel novembre 1896 Proust va a seguire alla Camera il dibattito politico, e ne riferirà con parole infiammate e singolarmente violente nel *Jean Santeuil*. Si tratta naturalmente della prima ondata di massacri, quella scatenata nell'Impero Ottomano dall'autunno 1895 alla primavera del '96. L'Europa ha bensì, nel Congresso di Berlino del 1878, statuito di porre le popolazioni armene sotto la protezione occidentale. Ma l'Inghilterra, per ottenere il controllo di Cipro, lascia mano libera al sultano ottomano, che scatena nel 1894 un primo *pogrom* a Samsun: perpetrato dai curdi, da lui organizzati in formazioni militari. Altre ondate di massacri si susseguono nei due anni successivi – il numero delle vittime si calcola tra centocinquanta e trecentomila. Le diplomazie della Germania, d'Inghilterra e di Francia allertano le loro cancellerie; invano. Nel 1909, avrà luogo un nuovo massacro. E infine, nel 1915, il genocidio tanto annunciato si compie.

«On vient de clore la discussion sur les massacres d'Arménie: il est convenu que la France ne fera rien»[1], inizia Proust, che è andato a sentire, alla Camera francese, il discorso di Jean Jaurès, il socialista, «il solo grande oratore di oggi uguale ai più grandi della storia, secondo i giornali antisemiti» – Proust, sempre pignolo nelle sue puntualizzazioni morali o mondane, registra che il suo campione è (per ora) antidreyfusardo. E curiosamente, confrontando il discorso pronunciato da Jaurès il 3 novembre 1896 con il resoconto che ne dà Proust, si riscontra che Jean Santeuil aggiunge la parola «cristiani», calcando su un'appartenenza inaspettata, in pieno *affaire Dreyfus*: «"Vous venez d'assassiner deux cent mille chrétiens",

[1] M. Proust, *Jean Santeuil*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris 1971, p. 600.

s'écria Couzon»[2] (che è il nome di Jaurès nel *Jean Santeuil*). «Au lendemain de ces massacres qui ont fait cent mille victimes», ha detto invece Jaurès in Parlamento, rivolgendosi al ministro degli Esteri francese, «c'est contre ces victimes que vous avez eu ici les paroles les plus sévères». Nel suo lungo, bellissimo discorso, che evoca la responsabilità certo del sultano, ma anche dell'Europa, che «détourne la tête», e «divisée... par des égoïsmes inavouables, a laissé égorger tout un peuple qui avait le droit de compter sur sa parole», Jaurès non pronuncia certo, in pieno Parlamento, le parole incendiarie che presta a Couzon/Jaurès, nella sua passione, Proust: «Vous venez d'assassiner deux cent mille chrétiens» (di nuovo!), «nous irons le dire au peuple, et le peuple à qui vous avez appris à manier le fusil les vengera»[3]. La trascrizione del discorso di Jaurès riporta una formula comunque forte, ma più plausibile, in quella sede:

> Il faut que partout le prolétariat européen prenne en main cette cause même. Il faut que partout il manifeste son indignation et sa volonté et qu'il oblige ainsi les puissances misérables, qui, pour ne pas se dévorer entre elles, laissent assassiner tout un peuple, à accomplir leur devoir d'élémentaire humanité [4].

«Plus tard», scrive Proust, Jean, «en repensant à ce moment où il aurait voulu lapider les deux cent députés ricanant, interrompant Couzon avant qu'il n'ait parlé, battant leurs pupitres pour couvrir le bruit de sa voix, il s'expliqua mieux que Couzon…soit sorti chaque jour avec une rage au cœur»[5]. Jean «voudrait crier "canailles"!, tuer tous ces misérables».

Tutto il passaggio, al centro del capitolo *Le scandale Marie*, e prima di quello *Autour de l'Affaire*, mostra perciò un Proust straordinariamente collerico e implicato. Nella sua passione, descrive splendidamente Couzon/Jaurès che decide di prendere la parola con una specie di stanchezza, sapendo preventivamente che il suo discorso sarà inutile, ma rispondendo a un'esigenza superiore di «Verità»; e che pertanto dominerà per ore l'uditorio con la sua voce risonante, inattesa in un fisico meno possente. Impossibile relegare Proust al solo impegno dreyfusardo, e confinarlo al sospetto di una passione politica mediata dall'ebraicità e dal legame con la madre. Nell'ardente adesione al dramma armeno sembra semmai in gioco una specie di fascinazione morale per Jaurès – che Proust avrebbe potuto incontrare

[2] *Ibid.*, p. 604.
[3] *Ivi*.
[4] J. Jaurès, *Il faut sauver les arméniens*, Mille et une nuits, Paris 2006, p. 26.
[5] M. Proust, *Jean Santeuil*, cit., p. 602.

nel salotto di madame Arman de Caillavet. O anche, più verosimilmente, è possibile che Proust risenta in modo sensibile tutti gli attacchi portati a un numero sterminato e indifferenziato di persone – come fa la civiltà francese dell'epoca nei confronti degli omosessuali (altrettante «razze maledette»). Ma quello che interessa a Jacqueline Risset è l'esigenza che Proust risente, già all'epoca dell'*affaire Dreyfus*, nei confronti della Verità, che sarà la bussola della *Recherche*. Nel capitolo *Métamorphoses du mal* di *Une certaine joie,* Jacqueline Risset fa riferimento al passaggio in cui Proust racconta di Socrate, che nel *Fedone*, in ottemperanza alla passione della verità, fa un ragionamento che porta necessariamente alla conclusione che bisogna che egli muoia: e noi abbiamo il sentimento «straordinario» di dove lo stia portando, senza deflettere, il senso del vero e della giustizia. Così Jean Santeuil comprende «que Cauzon avait été poussé à parler par ce sentiment de la Justice qui le prenait parfois tout entier comme une sorte d'inspiration»[6].

All'opposto, in un autore 'politico' come Genet, la Risset ama sottolineare la trasfigurazione in poesia della militanza. L'impegno – quasi postumo – alla causa palestinese porta Genet sulle rive del Giordano: ma ne *Il silenzio delle sirene* Jacqueline cita, dal *Captif amoureux*, questo passaggio: «Avant d'y arriver, je savais que ma présence au bord du Jourdain, sur les bases palestiniennes, ne serait jamais clairement dite: j'avais accueilli cette révolte de la même façon qu'une oreille musicienne reconnaît la note juste»[7].

Non è più questione, in Genet – e proprio in Genet – di Giustizia, ma di Giustezza (« giustezza, in senso musicale, della causa palestinese», insiste, calcando sul paradosso, Risset: «è difficile riuscire a essere meno cronisti, meno storici»)[8]. Problemi di ritmo, di perfezione; non di verità e di ideologia. Non la storia, ma l'eternità della poesia, uno «sperma completo». Libro che si presenta per Risset «scopertamente *letterario*»[9] fin dalle prime righe:

> La page qui fut d'abord blanche, est maintenant parcourue de haut en bas de minuscules signes noirs, les lettres, les mots, les virgules, les points d'exclamation, et c'est grâce à eux qu'on dit que cette page est lisible […] le blanc, ici, est un artifice qui remplace la translucidité du parchemin […] la translucidité et le blanc ont peut-être une réalité plus forte que les signes qui les défigurent […] les mots eux-mêmes […] furent écrits afin que disparaisse cette réalité[10].

[6] J. Risset, *Une certaine joie. Essai sur Proust*, Hermann, Paris 2009, pp. 50-51.
[7] J. Genet, *Un captif amoureux*, Gallimard, Paris 1986, p. 16.
[8] J. Risset, *Il silenzio delle sirene*, cit., pp. 163, 162.
[9] *Ibid*., p. 161.
[10] J. Genet, *Un captif amoureux*, cit., p. 11.

Non manca una «dimensione storica, solenne e imponente»; ma «l'impossibilità di una fede assoluta»[11] conferisce all'osservazione *letteraria* (è Jacqueline che sottolinea) il suo pregio inconfondibile, la capacità di «varcare i tempi storici immediati».

La grande metafora del bianco, opposta al nero delle Pantere Nere, aleggia dalla prima all'ultima pagina; «l'indecifrabile» bianco, per Risset, denuncia la funzione di «derealizzatore» che Genet si autoaccusa di praticare:

> Souvent hors de la tente, je dormais sous les arbres, et je regardais la Voie lactée très proche derrière les branches. En se déplaçant la nuit, sur l'herbe et sur les feuilles, les sentinelles en armes ne faisaient aucun bruit.
> [...] Dans une tragédie de Shakespeare des archers tirent des flèches contre le ciel et je n'aurais pas été surpris si des feddayin d'aplomb sur leurs jambes écartées, mais agacés par tant de beauté en forme d'arc s'arrachant à la terre d'Israël, eussent visé et tiré des balles contre la Voie Lactée, la Chine et les pays socialistes leur fournissant assez de munitions pour faire dégringoler la moitié du firmament[12].

Jacqueline Risset non smette di interrogarsi sulla presenza dell'etica nella scrittura che è il suo oggetto. Ma ritiene che lo sguardo critico diventa più acuto se è sensibile all'imprevedibile, all'inatteso; se si libera dalle congetture presumibili e sa accogliere il divertimento dei rovesciamenti: persuasa che la letteratura è più ricca e originale dei pronostici, e che la vita è inesauribile.

[11] J. Risset, *Il silenzio delle sirene*, cit., p. 163
[12] J. Genet, *Un captif amoureux*, cit., pp. 16-17.

Sara Svolacchia

«Un nuovo alfabeto»: Jacqueline Risset e Colette

In un'intervista andata in onda su Radio Rai Tre per il programma *Musiche della vita*, Jacqueline Risset spiega come la vocazione da scrittrice sia arrivata dopo aver letto Colette. O, per meglio dire, dopo averla ascoltata con quel «suo accento borgognone straordinario, che dava rilievo a tutte le parole e una vita più vita che nelle altre pronunce»[1].

Colette e Risset: due scrittrici appartenute a due epoche – e due mondi – diversi: l'una, Colette, prolifera romanziera e giornalista la cui opera copre l'arco delle due guerre mondiali; l'altra, Risset, poetessa che debutta con la radicale sperimentazione formale di Tel Quel. In *Les Instants les éclairs*, Risset ribadisce con forza di non avere alcuna intenzione di scrivere un romanzo o, almeno, non alla maniera del famoso «la marquise sortit à cinq heures» tanto condannato da Valéry e dai surrealisti. Cosa può aver visto, allora, Risset in Colette? E perché la vocazione alla scrittura nasce proprio tramite l'ascolto della sua voce?

In parte, è la stessa Jacqueline Risset a spiegarlo, sempre nell'intervista di Radio Rai Tre: «Lessi molto Colette, soprattutto nella descrizione meravigliosa che fa della madre Sido e ci ritrovavo mia madre, che aveva la stessa conoscenza e lo stesso amore delle piante, della natura, degli uccelli, degli animali e di ogni fiore e ogni pianta che incontravamo nella natura»[2]. Si tratta, dunque, di una prossimità che rimanda all'ambito familiare, come se la voce di Colette facesse eco a quella della madre di Risset. In questo caso, la biografia della poetessa ci viene in aiuto: è certo, in effetti, che la madre di Risset e la famosa Sido di Colette si conoscessero[3]. Non è

[1] *Musiche della vita*, programma di Radio Rai Tre, prima puntata (03/04/2011).
[2] *Ivi*.
[3] Ringrazio il professor Umberto Todini per questa testimonianza biografica.

un caso che i pochi riferimenti alla madre – principalmente rintracciabili in *Les Instants les éclairs* e in *Puissances du sommeil* – sembrino tessere il ritratto di una donna molto simile a Sido. Un esempio particolarmente emblematico è costituito dall'episodio in cui Risset rievoca le notti di tempesta a Besançon: «Enfants, nous comptions après l'éclair: 1-2-3-4, etc. – jusqu'au bruit du tonnerre. Le temps entre un chiffre et l'autre équivalait à cent quatre-vingt mètres, notre mère, qui connaissait ce qui se passe dans la nature, nous l'avait dit»[4].

È proprio quel «conoscere ciò che accade in natura» che sembra accomunare la madre di Risset a Sido, la quale dimostra di saperla più lunga dei sedicenti esperti:

> Annonçait-on, dans un journal, le dégel ? Ma mère haussait l'épaule, riait de mépris :
> – Le dégel ? Les météorologues de Paris ne m'en apprendront pas ! Regarde les pattes de la chatte !
>
> […] – Pour un petit froid passager, […], la chatte se roule en turban, le nez contre la naissance de la queue. Pour un grand froid, elle gare la plante de ses pattes de devant et les roule en manchon[5].

Queste due figure di donna sembrano possedere quella che potrebbe essere definita una saggezza ancestrale, una conoscenza dei fenomeni naturali che rimane permeata, agli occhi di Risset e Colette, di un'aura quasi magica. Eppure, ad avvicinare le due donne non è solo la familiarità con «ciò che accade in natura»: sia per Colette che per Risset, infatti, è possibile dimostrare come questi ricordi d'infanzia dominati dalla figura della madre assumano pian piano un carattere fondante per l'intera produzione letteraria.

Non è un caso infatti che, per spiegare la teoria degli istanti, così centrale nella sua poetica, Risset chiami in aiuto proprio l'immagine dei fulmini, legata all'episodio infantile evocato precedentemente: «C'est sans doute à peu près à ce moment-là de l'enfance et par cette figure de l'attente, émerveillée ou terrifiée, ou prudente, qu'a pris forme pour moi la vie même. De coup de foudre en coup de foudre, certes»[6]. Se è vero che gli istanti sono momenti epifanici che si discostano dalla trama continua della vita, allora la metafora dei fulmini diventa immediatamente chiara: non solo

[4] J. Risset, *Les Instants les éclairs*, Gallimard, Paris 2014, pp. 45-46.
[5] Colette, *Sido*, in *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Cl. Pichois, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris 1984-2001, t. III, p. 506.
[6] J. Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 46.

gli istanti, come i fulmini, sono caratterizzati dalla discontinuità rispetto al tempo inteso come durata, ma essi si configurano anche come vere e proprie illuminazioni. Ad accomunare gli istanti e il colpo di fulmine è «la confiance accordée à la sensation»[7], la centralità assegnata al soggetto che sperimenta questo stato di scoperta rispetto al mondo che lo circonda – sia esso incarnato da un amore nascente, da un sogno, da un ricordo o da un qualche avvenimento che si distacca dall'ordinario del quotidiano. In tutti questi casi, ci troviamo in presenza di attimi fuori dal tempo che, secondo Risset, conferiscono un senso all'esistenza dell'individuo.

È singolare che, anche per Colette, la dimensione fondante della scrittura sia strettamente legata alla madre. Ad affrontare questo aspetto in maniera approfondita è stata, in particolare, Julia Kristeva, membro del comitato di redazione di «Tel Quel» insieme a Jacqueline Risset e autrice di una trilogia intitolata *Le Génie féminin*, il cui ultimo volume è dedicato proprio all'autrice delle *Claudines*. Dopo aver constatato come tutte le eroine femminili dei primi romanzi di Colette siano sprovviste della figura materna, Kristeva nota come a questa mancanza corrisponda un'assenza di qualsiasi riferimento a Sido. È solo molto più tardi, quando la madre sarà ormai morta da dieci anni, che Colette deciderà di innalzarle un monumento a perenne memoria attraverso una serie di tre volumi a lei dedicati: *La Maison de Claudine*, *La Naissance du jour* e, per finire, quello che porta il soprannome stesso della madre, *Sido*[8].

Sebbene Risset non abbia pubblicato nulla su Colette, esiste un articolo in cui la scrittrice presenta quello che, allora, era il libro appena uscito di Kristeva e in cui viene proposta una lettura illuminante dello studio della psicanalista: «La via più giusta – e più ardua – è quella di porre l'ordine simbolico come limite necessario che il discorso femminile trasgredisce continuamente con la sua alternanza costante tra tempo e verità, tra identità e dispersione, tra storia e ciò che la produce fuori-tempo, fuori-segno, fuori-fenomeno»[9]. Ed è proprio questa definizione quella più adatta a costituire la chiave di lettura profonda che permette di avvicinare l'opera di Colette e quella di Risset.

Nel caso di Jacqueline Risset è chiaro che il «fuori-tempo, fuori-segno, fuori-fenomeno» può essere un concetto che si sovrappone perfettamente alla teoria degli istanti: trattandosi di momenti rivelatori e unici, gli istanti

[7] *Ibid*., p. 23.
[8] J. Kristeva, *Colette ou la chair du monde*, in *Le Génie féminin*, Fayard, Paris 2002, p. 27.
[9] J. Risset, *C'è del genio nelle donne*, «Il Messaggero», 21 marzo 2006, p. 22.

sono inseribili in una visione del tempo come durata soltanto in senso oppositivo, ossia come qualcosa di a-temporale, «fuori dal tempo», appunto. Oltretutto, quale migliore definizione di questa per un'opera come *Les Instants les éclairs* che non è certamente un romanzo, e nemmeno un'autobiografia o un insieme di poesie in prosa ma che, allo stesso tempo, è tutte e tre queste cose? L'ordine simbolico che, secondo Risset, la scrittura femminile è in grado di superare è quello della significazione, in cui a ogni simbolo corrisponde un 'valore'. Si tratta, naturalmente, di un concetto di chiara ascendenza lacaniana: l'asse simbolico è infatti quello associato al linguaggio, all'uscita dal mondo materno e all'entrata in quello dei padri. Al contrario, l'ordine presimbolico che, nello stesso articolo, Risset definisce come «emergenza del ritmo, delle contraddizioni, dell'energia delle pulsioni»[10], e al quale Kristeva dà anche il nome di «semiotico»[11], appare quello in cui si muove la scrittura di *Les Instants les éclairs*: i sogni raccontati, gli episodi dell'infanzia rievocati, gli stralci letterari inseriti nel tessuto del testo, non compongono un nucleo che possa essere associato alla significazione, almeno non in senso stretto. È difficile, ad esempio, rintracciare una parabola narrativa in un libro del genere, dove non esistono un vero e proprio inizio o una vera e propria fine. Effettivamente, sono solo il ritmo, le contraddizioni e le pulsioni a spingere in avanti la scrittura e a fare di *Les Instants les éclairs* un insieme unico e coerente.

Nell'opera di Risset il termine di «presimbolico» ritorna almeno in un altro contesto fondamentale, ossia in relazione allo studio della lingua di Dante, lingua «gardant en soi les valences enfantines (prédisposée en quelque sorte à accueillir dans une organisation symbolique achevée l'invention inclassable du moment pré-symbolique)»[12]. Il legame tra poesia e infanzia appare quindi ancora più evidente – necessario persino – all'invenzione di una forma scrittoria che sia «le souvenir d'une réalité antérieure à la pensée conceptuelle, [qui] est tout d'abord recours au son, à la matérialité sonore de la langue, qui pendant l'enfance n'étaient pas encore soumis à la contrainte du sens»[13].

È dunque la stessa materia, quella degli istanti, a richiedere l'adozione di un nuovo tipo di linguaggio che trascenda non solo i generi letterari tradizionali, ma che si interroghi costantemente su se stesso: «Dire ce

[10] *Ivi*.
[11] J. Kristeva, *Politique de la littérature*, in *Polylogue*, Seuil, Paris 1977, p. 14.
[12] J. Risset, *Dante écrivain ou l'Intelletto d'amore*, Seuil, Paris 1982, p. 72.
[13] Ch. Elefante, *Le Lien musaïque: mémoire, oubli et traduction poétique dans le dialogue entre Yves Bonnefoy et Jacqueline Risset*, in M. Fink, P. Werly, *Yves Bonnefoy. Poésie et dialogue*, PUS, Paris 2013, p. 283.

qui importe. Comment y parvenir?»[14], si chiede Risset tra le pagine di *Les Instants les éclairs*: ad essere messa in discussione è, dunque, la genesi dell'opera la quale, però, finisce per diventare l'opera stessa. In altre parole, la riflessione sulla scrittura è esplicitata, consegnata al lettore, e non più relegata a delle bozze preparatorie. Sulla stessa scia si collocano le riflessioni sugli elementi costitutivi della scrittura, nonché sulle categorie del linguaggio: «Pour commencer véritablement, interroger certains éléments qui comptent dans l'écriture. Par exemple, les pronoms»[15], scrive l'autrice prima di procedere all'analisi del «je», del «tu», del «tu et vous» e del «nous». E poiché siamo in presenza di una scrittura che non cessa di interrogarsi su se stessa, non sorprenderà che al lettore siano offerte le prove tangibili delle «contraddizioni» che regolano il processo creativo:

> Suis-je aujourd'hui devant l'énième répétition, acte de fuite et d'évitement plus marqué encore par ceci, que cette fois l'écriture a commencé par un objet précis – 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[16].

Il dato destabilizzante è naturalmente dovuto al fatto che il passo appena citato, peraltro collocato a metà di un capitolo significativamente intitolato *Que faire?*, si trovi a circa un terzo del libro. Se da un lato, ancorché in modi non rivelati, è possibile intuire che l'ostacolo di cui parla l'autrice deve essere stato superato, pena, naturalmente, la pubblicazione del volume stesso, dall'altro appare evidente una scelta di fondo, ossia quella di mettere il lettore a parte del problema, facendo sì che questi risulti a tutti gli effetti incluso nel processo di scrittura. Oltretutto – e non si tratta certamente di un dato di poco conto – si apprende che quanto si è letto fino a quel momento (ossia – vale la pena di ricordarlo – un terzo del libro) non è altro che «la préface à un livre à écrire», una *préface* che, per di più, la scrittrice ha scelto di non eliminare dall'opera finita.

Non sarà difficile riconoscere negli esempi citati l'affinità, oltre che con Proust, con la teoria dell'*écriture* nei termini delineati da Tel Quel. Nei vari saggi critici che compongono *Théorie d'ensemble* – il volume che costituisce, di fatto, il manifesto del movimento – si evince bene quanto la rivoluzione portata avanti da Sollers e compagni sia essenzialmente fondata sull'abolizione della

[14] J. Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 54.
[15] *Ibid.*, p. 60.
[16] *Ivi*.

letteratura come «espressione del logocentrismo[17]», ossia, sulla rivalutazione del significante rispetto al significato. In altre parole, il *testo* (altro termine chiave per i telqueliani) non deve essere inteso come un insieme di segni accorpati all'unico scopo di veicolare un concetto ma, al contrario, come una sequenza di significanti con un valore proprio. Ancora più nello specifico, la parola letteraria non è scelta sulla base di un presunto significato che si dovrà esprimere quanto, piuttosto, tenendo in considerazione la sua stessa 'corporeità', a prescindere (o, comunque, non in stretta dipendenza) dalla dimensione concettuale. Nelle parole di Philippe Sollers, abbandonata l'epoca «dominée par le *symbole* (rapport non-arbitraire entre symbolisant et symbolisé)» si approda a «l'économie du *signe* (rapport arbitraire signifiant / signifié impliquant la triade référent-signe-concept)»[18]. Il segno linguistico non è più visto dai telqueliani come mera merce di scambio (ossia, di comunicazione tra individui) ma, marxianamente, come qualcosa che possiede uno specifico *valore d'uso*[19]. La triade saussuriana di referente-significato-significante viene dunque accettata ma, al tempo stesso, modificata nella scala dei valori: il primato non appartiene più al referente e, conseguentemente, al significato in quanto elemento ad esso più vicino. Al contrario, la preminenza è accordata al significante che, come è noto, possiede, in rapporto al significato di cui è portatore, un carattere di arbitrarietà che lo rende, concettualmente e sul piano astratto, più lontano dal referente. L'orizzonte entro cui si muove Tel Quel è dunque quello di una progressiva opera di smantellamento «della fissità del riferimento di un elemento significante al suo significato obbligato»[20].

Da qui, l'idea di una scrittura non più come prodotto finito da consegnare al lettore ma, al contrario, come vero e proprio processo. E, a differenza di quanto imporrebbe la logica della produzione seriale che regola la società capitalistica, logica che prevede la cancellazione del lavoro e degli sforzi che si celano dietro la realizzazione del prodotto, questo tipo di letteratura mira a portare alla luce la traccia, il palinsesto della scrittura. Questa messa in rilievo delle tracce, che altro non è se non l'espressione della *différance* derridiana, è quanto si ritrova in *Les Instants les éclairs*,

[17] Derrida dedica un intero capitolo di *De la Grammatologie* a rintracciare le origini della supremazia della parola sulla scrittura. Si veda J. Derrida, *De la Grammatologie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1967, pp. 15-41.
[18] Ph. Sollers, *L'écriture fonction de transformation sociale*, in Tel Quel (Collettivo), *Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris 1968, p. 400.
[19] J.-J. Goux, *Marx et l'inscription du travail*, in Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, cit., pp. 188-189.
[20] J. Risset, *Nota sui problemi di traduzione*, in A. Giuliani, J. Risset (a cura di), *Poeti di «Tel Quel»*, Einaudi, Torino 1968, p. 244.

nonostante gli anni che separano questo libro dalla fine dell'esperienza di Risset con il gruppo d'avanguardia.

Senza alcun dubbio, Colette non figura tra gli autori che Tel Quel propone come emblemi della nuova concezione di *écriture*, autori che, invece, rispondono al nome di Lautréamont, Sade, Mallarmé, Bataille: siamo, evidentemente, in una sfera molto diversa rispetto a quella in cui, tradizionalmente, è collocata l'autrice di Saint-Sauveur[21]. Eppure, anche in quello che in apparenza sembra il più classico dei romanzi, come ad esempio *La Vagabonde* (1910), si trova la stessa messa in rilievo del processo – in questo caso estremamente faticoso – di scrittura, insieme a un'esaltazione del segno linguistico che non si discosta molto da certe produzioni telqueliane:

> Écrire! pouvoir écrire! cela signifie la longue rêverie devant la feuille blanche, le griffonnage inconscient, les jeux de la plume qui tourne en rond autour d'une tache d'encre, qui mordille le mot imparfait, le griffe, le hérisse de fléchettes, l'orne d'antennes, de pattes, jusqu'à ce qu'il perde sa figure lisible de mot, mué en insecte fantastique, envolé en papillon-fée... […] Écrire! plaisir et souffrance d'oisifs! Écrire!... J'éprouve bien, de loin en loin, le besoin, vif comme la soif en été, — de noter, de peindre... Je prends encore la plume, pour commencer le jeu périlleux et décevant, pour saisir et fixer, sous la pointe double et ployante, le chatoyant, le fugace, le passionnant adjectif... Ce n'est qu'une courte crise, — la démangeaison d'une cicatrice...[22]

Non siamo poi così lontani da quanto, qualche decennio dopo, sperimenterà Philippe Sollers in opere universalmente considerate come d'avanguardia, dove l'esplicitazione della genesi della scrittura costituisce una parte – peraltro assolutamente fondamentale – dell'opera stessa, come mostra bene questo passo di *Le Parc*:

> Ici, sur le papier du cahier choisi pour sa couleur, s'alignent peu à peu les phrases écrites à l'encre bleu-noire par le vieux stylo démodé, d'une écriture fine, serrée, penchée vers la droite et qui n'occupe que les trois-

[21] Va comunque precisato, come ben dimostra Michel Raimond, che Colette non era affatto considerata dai suoi contemporanei come una romanziera tradizionale. Al contrario, per meglio distanziarla dalla prosa di stampo classico e, al tempo stesso, segnalare il processo di formazione di un nuovo genere di romanzo, le cronache dell'epoca preferivano attribuirle il titolo di «poète en prose». Cfr. M. Raimond, *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, José Corti, Paris 1993, p. 182.
[22] Colette, *La Vagabonde*, in *Œuvres complètes*, cit., t. I, p. 1074.

> quarts de la page; lentement, patiemment avec, souvent, des ratures (un trait simple qui barre une ou deux lignes restant malgré tout lisibles, ou bien des griffonnages qui recouvrent entièrement ce qui fut écrit) et, parfois, de longs passages sans corrections qui marquent sans doute une précipitation inattendue, où les lettres se déforment, perdent leur aspect irrégulier, s'égalisent, deviennent bientôt indéchiffrables [23].

Non meno interessante è l'attenzione, a tratti quasi feticistica, che Colette riserva alla parola, al suono, alla componente grafica: in breve, al significante. Tra i diversi esempi di questo fenomeno rintracciabili nei romanzi colettiani, così come nella corrispondenza, uno dei più emblematici è quello costituito da un aneddoto riportato da Nicole Houssa in un capitolo significativamente intitolato *Le gôut du mot* e che ha al centro la parola «presbytère». Colette racconta nel dettaglio il processo di appropriazione – erronea, come spiega lei stessa – di questa parola e il disappunto legato al dover accettare che un dato significante debba essere necessariamente associato a un determinato significato.

> Le mot «presbytère» venait de tomber, cette année-là, dans mon oreille sensible, et d'y faire des ravages. […] Loin de moi l'idée de demander à l'un de mes parents: «Qu'est-ce que c'est, un presbytère?» J'avais recueilli en moi le mot mystérieux, comme brodé d'un relief rêche en son commencement – achevé en une longue et rêveuse syllabe[...] Du haut de mon mur, le mot sonnait en anathème: «Allez ! vous êtes tous des presbytères !» criais-je à des bannis invisibles. Un peu plus tard, le mot perdit de son venin, et je m'avisai que «presbytère» pouvait bien être le nom scientifique du petit escargot rayé jaune et noir[...] Il me fallut apprendre [...] ce que je tenais tant à ignorer, et appeler «les choses par leur nom»... […] J'essayai encore de réagir[...] Et puis je cédai. Je fus lâche, et je composai avec ma déception. Rejetant les débris du petit escargot écrasé, je ramassai le beau mot, je remontai jusqu'à mon étroite terrasse ombragée de vieux lilas, décorée de cailloux polis et de verroteries comme le nid d'une pie voleuse, je la baptisai «Presbytère», et je me fis curé sur le mur [24].

Colette non sembra volersi rassegnare a «appeler "les choses par leur nom"»: una presa di posizione, questa, che a ben guardare è in linea con le formulazioni telqueliane nel rifiuto di vedere il linguaggio come mero

[23] Ph. Sollers, *Le Parc*, Seuil, Paris 1961, pp. 20-21.
[24] Colette, *Le curé sur le mur*, in *La Maison de Claudine*, *Œuvres complètes*, cit., t. II, pp. 986-987.

strumento di comunicazione, dotato di un *valore di scambio*[25], per tornare appunto al lessico marxista. Colette respinge l'idea di dover sottostare a questa legge («J'essayai encore de réagir»), affermandosi pienamente, come suggerisce Kristeva, quale «mangeuse de ses mots [qui] les roule dans sa langue gourmande»[26]. Ancora una volta, l'esaltazione di questa lingua, in cui il primato non spetta più al significato, passa attraverso un processo di appropriazione lessicale che è tipico dell'infanzia nel suo possedere una natura ludica, di immediatezza sensuale, secondo una felice formula di Valery Larbaud: «Mais j'emploie ces mots comme les enfants ceux de grandes personnes: je leur donne le sens qui me séduit le plus»[27].

«A vous parler le plus franchement du monde, mon instinct est, a toujours été, de fuir le symbole, qui ne m'inspire rien», si legge in un altro passo tratto dalla corrispondenza[28]. Sarebbe probabilmente sbagliato supporre che, attraverso questa affermazione, Colette stia negando il valore più profondo delle sue opere che, altrimenti, sarebbero delle storie d'amore con degli intrecci piuttosto ripetitivi. Tuttavia, è evidente come la scrittrice stia qui rifiutando uno schema troppo semplice, per cui ad ogni segno linguistico debba per forza corrispondere un significato. Come ha già sottolineato Kristeva, infatti, alcuni elementi della prosa colettiana restano «gratuiti», ossia assolutamente non funzionali alla trama[29]: si pensi, ad esempio, alla quantità di descrizioni minuziose che riguardano il cibo, i vestiti, gli animali, le piante. A differenza di tanti altri romanzi, in cui la descrizione sembra essere complementare al racconto[30] in Colette ci troviamo in presenza di puri momenti di godimento, «une langue de goût» come la definisce ancora Kristeva[31], in cui a regnare non è certamente l'asse simbolico, quanto piuttosto quello «semiotico», il quale «dans un texte se marque par le non-sens, le jeu»[32].

Anche in Colette, dunque, sebbene in forme diverse da quelle di Risset, è il linguaggio ad interessare la sperimentazione attraverso la creazione di «un nuovo alfabeto», come lei stessa scrive in *La Naissance du*

[25] Cfr. J.-J. Goux, *Marx et l'inscription du travail*, cit., p. 188.
[26] J. Kristeva, *Colette ou la chair du monde*, cit., p. 275.
[27] V. Larbaud, *Jaune Bleu Blanc*, in *Œuvres*, Gallimard, Paris 1957, p. 870.
[28] Colette, *Lettres à ses pairs*, sous la direction de Cl. Pichois, R. Forbin, Flammarion Paris 1973, p. 382.
[29] J. Kristeva, *Colette ou la chair du monde*, cit., p. 29.
[30] Cfr. in particolare, le analisi di Philippe Hamon in Ph. Hamon, *Du Descriptif*, Hachette, Paris 1993.
[31] J. Kristeva, *Colette ou la chair du monde*, cit., p. 274.
[32] Ph. Forest, *Histoire de Tel Quel*, Seuil, Paris 1995, p. 451.

jour riferendosi proprio a quelle parole (e, cioè, a tutto l'universo) che Sido le aveva trasmesso. Secondo quanto Risset scrive nella recensione di *Le Génie féminin*, Colette «inventa un'esperienza che è anche essa un volto, femminile, dello stesso secolo, una nuova 'gaia scienza'»[33]. Probabilmente, parlando di «gaia scienza», Risset ha in mente proprio quella «conoscenza delle cose della natura» che Colette aveva ereditato da Sido e che le conferisce uno spirito pratico, francamente ottimista, anche nei momenti drammatici della seconda guerra mondiale, quando la scrittrice usa gli articoli di giornale per risollevare il popolo francese attraverso la pubblicazione di ricette di cucina, di consigli per prolungare la durata del fuoco nel camino e, persino, di suggerimenti sulla moda. Questa «nietzschiana senza saperlo»[34], secondo la definizione della biografa Judith Truman, è certamente anche colei che, come ricorda Kristeva, ha rotto la barriera del silenzio femminile riguardo a temi quali l'erotismo, il piacere, o l'amore, l'«energia delle pulsioni», appunto. Per ultimo, ma non certo da meno, il nuovo alfabeto di Colette fa entrare nella scrittura un universo di piante, fiori, animali, cibi, sapori, odori che dà alle sue descrizioni proprio quella «vita più vita» di cui parlava Risset nell'intervista alla radio.

Se Kristeva ha eletto Colette a uno dei volti del genio femminile, è interessante constatare come, circa un quarto di secolo prima, alla stessa conclusione fosse giunto anche Léon Paul Fargue che, in un elogio dedicato alla scrittrice da poco scomparsa, scriveva: «Et je flaire dans cette sensibilité celle de toutes le femmes françaises, mes compagnes. C'est-à-dire un désir de lumière, une lutte charnelle et constante pour la volupté, une façon de dire les choses très vite avec le minimum de moyens et le maximum de musique»[35]. Ecco allora che il nuovo alfabeto, di Colette prima e di Risset dopo, non mira a rendere conto della significazione, ma si esprime – potremmo dire proprio «semioticamente» – attraverso altri mezzi.

Non è forse un caso che il livello presimbolico della lingua sia da associare, secondo Kristeva, ad una sfera prettamente femminile. Questo non tanto nel senso che sarebbero in prevalenza le donne ad avere accesso alla sfera semiotica, quanto più nella misura in cui l'universo materno è antitetico (e, al tempo stesso, complementare) a quello simbolico dei Padri per la presenza di un'«hétérogénéité du sens»[36] che si oppone alla morale tradizionale e alla legge civile della sfera simbolica. Il linguaggio poetico – che

[33] J. Risset, *C'è del genio nelle donne*, cit.
[34] J. Thurman, *Una vita di Colette. I segreti della carne*, Feltrinelli, Milano 2001, p. 97.
[35] Colette, *Lettres à ses pairs*, cit., p. 432.
[36] J. Kristeva, *Le sujet en procès*, in *Polylogue*, cit., p. 76.

non è comune atto comunicativo quanto piuttosto *travail* di trasgressione delle normali leggi sintattiche – appare dunque dominato dal «culte de la mère»[37] e, in virtù dell'esplorazione della componente negativa, eterogenea, si fa «expérience des limites». Non sorprende, quindi, che in entrambe le scrittrici l'impronta materna sia talmente forte da rendere lo spazio testuale una *chora* in senso platonico, una dimensione «antérieure à l'Un, maternelle […] rythme, prosodie, jeu de mots, non-sens du sens, rire»[38].

Si era detto, in apertura, che Jacqueline Risset non riusciva a concepire – e la sua bibliografia sembra darle ragione – di poter scrivere un romanzo in senso tradizionale. Apparentemente, si tratterebbe di un punto che la distanzia fortemente da Colette, la cui opera conta, invece, decine di romanzi. Eppure, secondo le sue stesse parole, nemmeno Colette sentiva di essere una scrittrice: «Non, je ne voulais pas écrire […] dans ma jeunesse je n'ai jamais, jamais désiré écrire […] Car je sentais, chaque jour mieux, je sentais que j'étais justement faite pour ne pas écrire»[39]. Si tratterebbe, in entrambi i casi, di una mancanza di fiducia nelle proprie possibilità? Poco probabile. Quello che, invece, sembra accomunare le due scrittrici è la consapevolezza che l'atto della scrittura, nella sua costante interrogazione del linguaggio, non rappresenta mai un punto di arrivo ma una ricerca continua, un'oscillazione tra il «simbolico» e il «presimbolico» di cui l'opera finita diventa testimone. E, allora, mentre Risset si chiede quale sia il linguaggio adatto per raccontare i sogni, giungendo alla conclusione che «quelque chose manque toujours»[40], Colette insegue il miraggio della ricerca della parola perfetta che, troppo spesso, si traduce nel vuoto della «longue rêverie devant la feuille blanche»[41].

[37] Ead., *Politique de la littérature*, in *Ibid.*, p. 16.
[38] *Ivi*.
[39] Colette, *La Chaufferette*, in *Journal à rebours*, *Œuvres complètes*, cit., t. IV, p. 174.
[40] J. Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p.22.
[41] Colette, *La Vagabonde*, cit., p. 1074.

Poétiques de Jacqueline Risset (entre Maurice Scève et Tel Quel) Notes

Il faudrait, pour commencer, dire peut-être ce que ce double essai n'est pas. À savoir qu'il n'est pas un travail comparé entre deux sujets – les travaux de Jacqueline Risset sur Maurice Scève d'une part, la production poétique de Risset pendant sa proximité avec Tel Quel d'autre part – ainsi qu'il n'est pas non plus une étude sur les influences que la poésie de Scève a exercées sur le travail de Risset. Il s'agit plutôt, pour Luigi Magno et James Wishart, de mettre en dialogue, de faire retentir, d'esquisser une réflexion à l'allure « a-méthodique » (pour reprendre un mot qu'Umberto Todini a à plusieurs reprises prononcé pendant les journées d'études), de tracer un parcours éclectique prenant la forme d'une série de remarques diverses et leurs variations possibles. En reliant des concepts, en convoquant la production d'autres poètes (Du Bouchet, Tortel, Ponge) et la réflexion de quelques philosophes (Spinoza, Wittgenstein, Dewey, Deleuze), les auteurs se proposent ici de faire proliférer les connexions afin de relire le travail poétique, critique, poétique-et-critique de Jacqueline Risset, d'en moduler les intensités. À travers une multiplication des points d'approche, une composante originale des poétiques de Risset se dégage: la tentative de faire entrer en résonance la fiction des historicités de la langue et l'écriture pensée comme expérience.

L'article se compose de deux blocs de textes se répondant, se recoupant, se faisant écho, se développant l'un dans l'autre ou l'un avec l'autre, poursuivant une même réflexion à partir de perspectives et d'outils différents qui, de par cette distance, ne font que se compléter et se joindre. Il s'agit, sous cette forme, de poursuivre un dialogue que Luigi Magno et James Wishart ont entamé un hiver quelque part dans Londres.

Luigi Magno

Notes sur l'expérience

On connaît désormais le rôle que Jacqueline Risset a eu au sein du comité de rédaction de «Tel Quel». Son activisme dans le groupe se charpente essentiellement autour de la *poésie* comme catégorie générique et esthétique, que les travaux pionniers de Denis Roche et Marcelin Pleynet avaient déjà soumise, dans le même contexte, à une révision et une critique radicales. À partir du numéro 22 de «Tel Quel», Risset publie par bribes dans la revue une série d'échantillons qui seront repris en 1971 dans *Jeu*[1]. Parallèlement, elle signe en 1968, dans *Théorie d'ensemble*, un mode d'emploi de cette poésie, livrant des notes qu'elle appelle des «règles du jeu»[2]. Certes, lire ou relire ces travaux de Risset à l'aide de la panoplie théorique de l'époque ne va pas sans le risque de ressasser des discours notoires, notamment autour du textualisme et de son autoréflexivité. Sans faire abstraction de notions fondamentales telle la grammatologie de Derrida ou de la pensée marxiste filtrée par la lecture d'Althusser, on pourrait apprécier ces intuitions plus comme des points de départ que des outils de lecture. Car il est vrai qu'entre *Jeu* et *Théorie d'ensemble* le discours poétique de Risset à Tel Quel se bâtit dans un contexte anti-idéaliste (matérialisme de Marx via Althusser) et antimétaphysique (immanence

[1] Cf. J. Risset, *Poésie et Prose*, in «Tel Quel», n. 22, été 1965, pp. 37-42; Ead., *Récit*, in «Tel Quel», n. 27, automne 1966, pp. 33-45; Ead., *Après récit*, in «Tel Quel», n. 30, été 1967, pp. 27-37; Ead., *Jeu*, in «Tel Quel», n. 36, hiver 1969, pp. 75-90; Ead., *Forme et événement, I*, in «Tel Quel», n. 44, hiver 1971, pp. 67-69. Encore, après 1971: Ead., *La petite marque sur l'estomac*, in «Tel Quel», n. 70, été 1977, pp. 89-92; Ead., *Sept passages de la vie d'une femme*, in «Tel Quel», n. 74, hiver 1977, pp. 50-57; Ead., *9 poèmes de Mnémosyne*, in «Tel Quel», n. 84, 1980, pp. 33-38; Ead., *En voyage*, in «Tel Quel», n. 90, hiver 1981, pp. 69-73.

[2] Cf. Ead., *Questions sur les règles du jeu*, in Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris 1968, pp. 253-256.

de l'écriture chez Derrida), mais il est tout aussi bien vrai que ce travail dépasse les couches d'une simple interrogation du fait d'écrire et ne se limite donc pas à tisser un réseau anonyme où l'écriture n'aurait plus rien à dire sinon elle-même, ses mouvements, son déferlement. Il y a d'autres pistes qu'il faudrait exploiter et le but premier de ces lignes est justement d'en proposer quelques-unes parmi d'autres, non sans insérer la *poésie* de Risset dans un espace d'investigation autre, excentrique par rapport aux théories groupales de l'époque.

C'est en 1971 que Jacqueline Risset publie deux livres que tout apparemment sépare, à savoir *L'Anagramme du désir* (un essai sur *Délie* de Maurice Scève) et *Jeu*, son recueil poétique paru dans la collection «Tel Quel»[3]. *L'Anagramme du désir* s'ouvre sur l'affirmation d'une séparation nette entre deux conceptions de la poésie. D'une part il y aurait une nébuleuse qui, allant de la Pléiade jusqu'à la moitié du XX^e^ siècle, fonde son esthétique sur des binômes tels «imitation/inspiration» ou «rhétorique/expression»[4]. Se trouvent ici idéalement regroupés les voies d'un certain classicisme français ainsi que les esthétiques romantique et surréaliste qui, prises entre dynamiques transitives, hypertrophies lyriques et mystères des profondeurs de l'inconscient, ont naturellement comme refoulé la poésie de Scève. D'autre part Risset délimite un autre périmètre, qui oppose au premier «une perspective différente, non individuelle et non esthétique, qui met{te} au premier plan la notion de travail dans la langue», une zone «sortie de la représentation» que Maurice Scève partage avec Tel Quel via Lautréamont, Mallarmé, les avant-gardes du XX^e^ siècle[5]. Sans vouloir ici discuter la pertinence de ce groupement, il est tout à fait légitime, afin de restreindre l'interrogation, de se demander: comment se conçoit chez Risset, entre Scève et Tel Quel, une poésie anti-lyrique ou autrement lyrique («non individuelle»)? Comment cette poésie arrive-t-elle à ne pas représenter («sortie de la représentation»)? Comment ce protocole peut se dire «non esthétique» ou fonctionner à partir d'autres régimes esthétiques et d'autres poétiques? Par quels moyens et dans quels buts cette poésie affiche-t-elle sa fabrique («au premier plan la notion de travail sur la langue»)? Les réponses à ces questions demanderaient des développements importants qui

[3] Ead., *L'Anagramme du désir: sur la Délie de Maurice Scève*, Fourbis, Paris 1995 [1971[1]]; Ead., *Jeu*, Seuil, Paris 1971.
[4] Ead., *L'Anagramme du désir,* cit., p. 30.
[5] Dans une note elle précise: «Cette perspective autre, nouvelle, ouverte par Lautréamont et Mallarmé, a été reprise et réaffirmée par les avant-gardes du XX^e^ siècle, et par le groupe Tel Quel (cfr. *Théorie d'ensemble*, recueil collectif, Seuil, Paris, 1968)». (*L'Anagramme du désir,* cit., p. 173, note 3).

déborderaient l'espace de cet article. Il s'agira alors d'esquisser des hypothèses à travers des remarques conçues essentiellement à partir de *Jeu* et des *Questions sur les règles du jeu*.

La philosophie est bien au centre des croisements entre la poésie de Scève et le travail poétique de Risset à Tel Quel. Cette philosophie, comme on vient de le dire, n'est pas forcément celle de Marx, de Heidegger, de Derrida ou de Althusser – encore moins celle de Platon, de Ficin, de Bruno, de Charles de Bouelles, de Léon l'Hébreux ou de Sperone Speroni – ni ne constitue un simple contenu.

Si dans *Délie* ce qui se joue est «l'aventure d'une pensée» plus qu'une «histoire contrastée et divisée d'un sentiment d'amour», c'est dans «la concaténation pressante du discours philosophique et la corporéité insaisissable du discours – ou anti-discours – poétique» que Scève essaie incessamment, par la «compacité elliptique» du dizain, de formuler un état de cette pensée, qui se concrétise dans une «tension sans résolution et sans repos»[6]. Pareillement et parallèlement, on retrouve dans *Jeu* comme une ligne philosophique subjacente. Saisir la pensée à l'aide de la philosophie est l'injonction sous laquelle se place tout le livre («saisir la pensée quand elle agite les bases, en traversant la "philosophie", la "biographie", le "moment présent"»)[7]. Et tout le parcours est ponctué par des rappels de la composante philosophique. Comme par exemple à l'orée du livre, où une citation tirée du *Traité de la Réforme de l'entendement* de Spinoza préconise de «réfléchir sérieusement»[8]. D'une portée moins générale s'avèrent les deux reprises de Wittgenstein, apparemment banalisées par un contenu fort anodin et dont Risset ne cite pas la source. D'une part, à l'entrée d'«Après-récit», un passage des *Investigations philosophiques* assimile le rêve au récit qu'on en fait («Nous leur apprenons alors l'expression: "J'ai rêvé", qui introduit le récit»)[9]. Wittgenstein considère ici le rêve comme un jeu de langage (II, VII): «seul compte le récit que le rêve engendre plus que son vécu (ou non vécu) psychique ou sa nature»[10]. Cette remarque dégage encore plus de sens quand on pense que chez Wittgenstein l'analyse psychanalytique se pense plus généralement en termes de protocole ou d'analyse

[6] EAD., *L'Anagramme du désir,* cit., pp. 11-12.
[7] EAD., *Jeu*, cit., quatrième de couverture.
[8] *Ibid*., p. 5.
[9] *Ibid*., p. 33.
[10] Cf. L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus* suivi de *Investigations philosophiques*, traduit de l'allemand par P. KLOSSOWSKI, Gallimard, Paris 1961, pp. 317-318.

esthétique[11]. D'autre part, au début de la section nommée «Jeu», Risset reprend une citation d'une citation («"J'ai peur. Il me faut l'avouer, malheureusement"»)[12]. Si on dépasse la double structure enchâssée qui se fait face («Jeu» qui cite *Jeu* et la citation dans la citation), on remarquera aisément que les mots de Wittgenstein renvoient à un autre passage des *Investigations philosophiques* (II, IX) où se pose la question de la description sur fond d'une sémantique qu'on pourrait définir de l'usage[13]. Jeux de langage et sémantique de l'usage se trouvent donc ainsi convoqués et comme incorporés de façon programmatique dans deux seuils du texte de Risset. Ces traces de la pensée de Wittgenstein ne permettent pas d'étayer l'hypothèse, certes fascinante, d'après laquelle derrière le titre même du recueil de Risset il y aurait la pensée bien contextuelle du second Wittgenstein. Il faut cependant ne pas ignorer cette présence car non seulement elle déjoue en partie tout autoréflexivité du texte, mais elle rapproche surtout l'objet poétique de notions floues et extensibles, comme la notion de *jeu*, qui, chez Wittgenstein, ne trouve jamais une définition stable ou acquise mais se module, de façon revendiquée, par accumulation d'exemples.

Plus que dans un rapport d'assimilation, la philosophie est alors convoquée par Risset dans ce qu'elle apporte en termes d'outillage souple et aspécifique: «La présence dans le dizain d'une pesante structure démonstrative correspond donc, plus qu'à l'assimilation (au niveau du contenu) de la poésie à la philosophie, au dévoilement d'un champ spécifique à la poésie mais explorable au moyen de la syntaxe philosophique»[14]. Même si le mot «syntaxe» pourrait faire penser à la philosophie comme une grammaire ou un langage qui viendrait imposer ses règles, il y a là, bien au contraire, une autre vision. La philosophie ne se pense pas ici comme une boîte à outils («assimilation») qui offrirait des concepts-cases, mais elle apparaît plus comme un domaine où puiser des concepts ouverts («champ» dit «explorable»), sans spécificité disciplinaire (face à la littérature ou à la poésie). Prise dans cette acception, la philosophie permet non seulement de saisir les textes littéraires à partir d'intuitions fraîches, mais surtout de qualifier d'autres traits de l'objet poétique comme, par exemple, ses formes d'usage ou encore ses propriétés relationnelles et fonctionnelles, sans donc se borner à la seule description de ses traits aspectuels.

[11] Sur L. Wittgenstein, Freud et le rêve cf. J. Bouveresse, *Philosophie, mythologie et pseudo-science. Wittgenstein lecteur de Freud*, L'éclat, Paris 1991.
[12] J. Risset, *Jeu*, cit., p. 73.
[13] Cf. L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* suivi de *Investigations philosophiques*, cit., pp. 319-322.
[14] J. Risset, *L'Anagramme du désir,* cit., p. 13.

Dans ce cadre conceptuel, entre «tension» et «agitation», comment saisir alors la pensée? Si l'on accorde à la croyance une nature dispositionnelle (convoquant donc nos habitudes, nos aptitudes, nos savoir-faire) et circonstancielle (non pensable en dehors du «moment présent», donc d'une situation concrète), il est impossible de considérer la pensée comme quelque chose qui aurait une forme ontologiquement propre ou serait définissable en soi par des formes qui lui seraient spécifiques. La poésie de Risset invite, au contraire, à saisir la pensée comme une véritable «reconstruction» (pour reprendre un mot de John Dewey, dont la philosophie informe les lignes de cet essai) ou reformulation, une amplification, voire une redescription d'une expérience. Ainsi la pensée, comme on le verra plus bas, connectée à la notion d'expérience, trouve-t-elle un rôle dans la clarification de phénomènes bien concrets car elle rend préhensible ce dont on fait l'expérience.

Au sujet de Scève, Risset affirme: «Ce qui importe n'est jamais le résultat obtenu mais la tension énergétique libérée par le mouvement de démonstration»[15]. Pour comprendre cette «tension énergétique» on propose de revenir sur le partage que Risset place en ouverture de *L'Anagramme du désir* car, à bien y voir, l'association entre Scève et les avant-gardes poétiques n'est en rien étonnante. La critique poststructuraliste, par exemple, a pensé Scève comme une sorte de Mallarmé du XVI[e] siècle, voyant dans son écriture un théâtre des signifiants, un lieu de dispersion et «dissémination»[16]. Si la lecture de Scève faite par Risset se range dans cette réflexivité du texte sur lui-même – que l'on peut, non sans raison, estimer aujourd'hui anachronique – elle laisse parfois ouverte la possibilité d'une lecture autre. Si on envisage l'acte de la lecture comme un geste qui affecte notre ordinaire – dans la mesure où les formes littéraires sont pensables comme des formes de vie ou des produits en phase avec les formes de vie du présent – on pourrait réévaluer certaines lectures de Scève qui ont vu dans la poésie de *Délie* un sorte de thérapie, un moyen d'expérimenter et faire expériencer ce «dilemme épistémologique» découlant de l'inadéquation entre la connaissance et la compréhension d'un côté et la tentative de transmettre l'expérience d'amour de l'autre[17]. Sensible au

[15] *Ivi*.

[16] Sur la réception de Scève au XX[e] siècle cf. C. Alduy, *La réception critique de* Délie *au XX[e] siècle: du silence à la louange*, in M. Scève, *Délie object de plus haute vertu*, par Eugène Parturier, Société des Textes Français Modernes, Paris 2001, pp. V-XLVI.

[17] «Elle [la poésie lyrique amoureuse de Scève] fait naître l'une des plus importantes dialectiques épistémologiques de toute littérature: la connaissance et la compréhension

travail sur le langage et aux aspérités sémantiques et formelles d'un texte si rétif à la compréhension, le lecteur trouverait alors dans la poésie d'amour de Scève la voie «toujours différée» d'une ascension vers un ordre ou une «plus haute vertu» (sens, beauté, ordre, bien…)[18]. Si, comme l'affirme François Rigolot, «[…] c'est le renouvellement de l'*expérience vécue*, par le processus de la lecture, qui permet d'appréhender la réalité poétique du recueil», on peut imaginer alors que cette poésie s'apparente à certaines formules langagières concrètes, manipulables, à visée expérientielle[19]. De même, pour Risset la poésie de Scève est aussi un lieu de ce qu'elle appelle une «tension énergétique» ou de «force persuasive»[20], un modèle de poésie pratique ou l'exemple d'un véritable travail articulé (que l'on pense à la forme des emblèmes) qui permet de faire glisser la poésie d'un jeu d'effets sémantiques (fonctionnement mimétique et illustratoire des signifiants) et/ou sémiotiques (matérialité des signifiants) vers un espace génératif (où le sens est différé, débordant) et générateur (produisant des effets immédiats) capable de provoquer des formes d'attention corporelle, voire d'expérience. Reste à comprendre de quel type d'expérience il s'agit.

La remarque sur la «tension énergétique» chez Scève pourrait s'appliquer tout aussi bien à la poésie que Risset produit à Tel Quel, qui est justement tension incessante vers quelque chose, un travail qui englobe, comme chez Scève, «la possibilité de la contamination et de l'erreur, comme principes producteurs de la pensée poétique»[21], ou qui est encore un «champ ouvert et dissous»[22], qui prend forme tout en rediscutant les cadres à l'intérieur desquels il advient. En ceci la démarche de Risset est un véritable *faire expérimental*, qui procède par essais et erreurs, une sorte d'investigation conduite aussi bien autour d'un matériau bien concret

humaines en opposition avec la tentative intense pour comprendre et communiquer une haute expérience d'amour» (J. C. Nash, *Maurice Scève, poète de l'ineffable*, in *Lire Maurice Scève*, textes réunis par Françoise Charpentier, «Cahiers textuel», n. 3, Université Paris VII, Paris 1987, pp. 51-59, à la p. 52). Toujours Nash, en parlant de «love poetry as therapy», écrit: «Suffering and struggle […] serve, in other words, a very real therapeutic and creative purpose in the Délie» (J. C. Nash, *The Love Aesthetics of Maurice Scève. Poetry and Struggle*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, spec. pp. 137-149).

[18] «Ce dernier [le lecteur] se voit alors astreint par la texture labyrinthique des dizains à reproduire la lutte du poète pour atteindre un sens ineffable à la fois promis par le texte, et toujours différé». (C. Alduy, *La réception critique de Délie au XX^e siècle: du silence à la louange*, cit., p. IX).

[19] F. Rigolot, *Poésie et Renaissance*, Seuil, Paris 2002, p. 135. Nous soulignons en italique.

[20] J. Risset, *L'Anagramme du désir,* cit., p. 12.

[21] *Ibid*., p. 16.

[22] J. Risset, *Jeu*, cit., quatrième de couverture.

(pointable ici comme de la pensée, ailleurs comme un certain réel possible et à travers les liens de ceux-ci par les voies de l'expérience) que des formes (les formes de la poésie).

Si expérimenter c'est faire l'expérience, cette équivalence ne va pas sans rappeler *Questions sur les règles du jeu*, le texte que Risset publie dans *Théorie d'ensemble*. Tout comme Scève – pris dans cette impossibilité de donner une forme close et définitive à la pensée – renouvelle incessamment la tentative de formuler un texte (poétique) qui serait l'expression de la pensée ou sa définition, de même, mais dans une perspective plus immanente, dans *Questions sur les règles du jeu*, «écrire a lieu entre deux impossibilités: celle de la pensée, celle du texte même»[23]. Comment sortir de cette impasse? Si la pensée est entravée tout comme le texte, comment redéfinir, de façon positive, l'activité d'écrire? Risset tente de rebondir et fonde alors l'écriture sur l'expérience. Il s'agit d'abord d'une expérience comme impasse («L'expérience de l'écriture est expérience de la *barre*, en avant de la pensée, qui interdit toute pensée *première*»), qu'elle détourne aussitôt en rejetant toute métaphysique de la pensée par l'allusion à une «expérience de l'odeur de la décomposition immédiate (contraire de la pensée pure, linéaire)»[24]. C'est alors que l'écriture poétique se formule loin de tout cogito négatif: «Écrire c'est faire l'expérience de la discontinuité, ni Pensée, ni Poésie […]»[25]. À partir de cette assertion, deux axes d'interprétation possibles se dessinent. On peut choisir de mettre l'accent sur la «discontinuité» et rejoindre par là toute la problématique de l'instant, du temps, du temps comme espace, que Risset développera dans son œuvre poétique après Tel Quel. Ou alors, c'est sur un axe expérientiel qu'on peut jauger cette proposition: comment la poésie de Risset fait ou fait faire l'expérience de cette discontinuité?

On trouve une réponse possible à ces questions par le biais de l'observation[26]. «Tout doit être regardé» écrit d'ailleurs Risset dans la section «Méthode»[27]. Si l'expérimentation est aussi une observation (du moins si on suit un paradigme classique en philosophie des sciences), les pages de *Jeu* semblent presque être une grande interrogation sur le rôle des canaux sensoriels, la vue d'abord, dans la constitution d'une expérience (sensible, intellectuelle, pourquoi pas de pensée). Dans «Géographie (Parcours)», le

[23] Ead., *Questions sur les règles du jeu*, cit., p. 253.
[24] *Ivi*.
[25] *Ibid.,* p. 254.
[26] Pour une lecture autour du regard et de son rôle, cf. la contribution de James Wishart (*infra*).
[27] J. Risset, *Jeu*, cit., p. 136.

chapitre liminaire de *Jeu*, on lit: «le récit de la vue: deux pôles – l'œil fixe, fixé par l'origine inévitable – et le globe oculaire tournant et remuant dans son orbite: les images, les surfaces peintes»[28]. Dans «Récit», la première partie du livre, Risset précise: «Toujours partir du découpage déjà fait dans ce qu'on voit – qu'on a vu […]»[29]. Et, sur tout, les nuances de la quatrième de couverture qui parle de «fragments de 'visions'».

Si, comme on vient de le voir jusqu'ici, l'écriture est une affaire de pensée, a à voir avec la pensée, est le lieu où on capte ou révèle la pensée, elle est tout aussi bien inséparable de l'expérience, car l'une ne va pas sans l'autre. Il faut alors se demander vers où la notion d'expérience tire l'écriture. L'expérience fonctionne ici comme une double tension (double tension comme chez Scève) car elle est aussi bien le fond du texte que son but: on met au centre du texte une expérience en tant que telle et non pas comme prétexte pour véhiculer du contenu, on provoque ainsi chez le lecteur un mouvement de réflexion qui questionne l'expérience, voire qui est une expérience de l'expérience. Mais c'est proprement ici, sur cette apparente confusion entre une expérience de l'expérience et une expérience transitive, que se consomme un partage esthétique majeur. D'une part il y aurait un paradigme de l'expérience esthétique que l'on pourrait définir kantien, d'après lequel l'expérience (esthétique) est une réflexion sur les conditions de possibilité d'une expérience (générique) plus qu'une expérience qui apporterait une connaissance du monde. D'autre part on voit apparaître tout aussi bien une conception transitive de l'esthétisation, qui ne se consomme pas dans une jouissance immédiate et sensible, mais pense l'expérience (esthétique) comme un moyen pour ressaisir des entités et les rendre différemment préhensibles.

Si on relit *Jeu*, on remarque que dans les textes il s'agit, la plupart du temps, d'expériences sensorielles d'objets, d'entités ou d'endroits concrets tels la mer, l'herbe, l'air. Celles-ci présupposent un ancrage du texte au monde, non pas dans une optique mimétique mais comme recréation. Dans *Questions sur les règles du jeu* cet axiome est péremptoire dès le début: «Il n'y a qu'un monde, écrire se fait dedans (avec le monde, avec ses morceaux)»[30]. On voit ici en action un branchement de la pensée sur le monde à travers un fonctionnement qui n'a rien d'une grammaire mais doit se penser en tant que flux et connexions se joignant sur un plan d'immanence. Le

[28] *Ibid.*, p. 6.
[29] *Ibid.*, p. 13.
[30] Ead., *Questions sur les règles du jeu*, cit., p. 253.

texte n'est plus alors une description qui doit induire une reconnaissance en mobilisant chez le lecteur des connaissances préalables. Il n'est pas non plus le lieu d'une suspension des croyances (comme il est requis lors de la lecture d'un roman classique, par exemple). Le texte est le lieu même de l'expérience, une recréation où on donne l'expérience de quelque chose sans que cette chose soit, à chaque fois, clairement délimitable ou centrale dans l'économie du geste d'écriture, pourvu que ce quelque chose soit ressaisi. L'esthétique rejoint alors une *praxis* en tant que mode d'intervention sur les formes de vies qui concernent l'expérience en question, voire comme moyen d'acquérir de nouveaux schèmes cognitifs (et, le cas échéant, opératoires). Il s'agit tout aussi bien, en dernière analyse, de souligner la nature relationnelle de l'esthétique, brassant les croyances et les possibilités de recréation, les jugements et les capacités d'invention.

Ce parcours entre poésie et expérience devrait s'entendre dans le cadre d'une plus ample théorie générale de la connaissance. Si on relit les *Questions sur les règles du jeu*, le message qui revient incessamment dit combien l'écriture est un discours «impossible à penser hors de là où il est»[31]. Ceci ne veut pas seulement dire que le texte se renferme dans une autoréférentialité stérile. Le texte affiche sa syntaxe, la dévoile, la démonte et la remonte, aussi bien pour dire son ancrage au monde que pour exhiber son rapport à l'idéologie. Il s'agit de révéler les cadres de la fiction, donc les cadres épistémiques ainsi que les cadres idéologiques du «moment présent», mais toujours à partir d'un sujet[32]. Car les expériences et les mouvements de la pensée ne peuvent pas se concevoir comme un problème concernant purement des contenus. Il y a toujours un point de vue ou, mieux, ce qu'on appelle un aspect subjectif et phénoménologique. C'est pour cela que dans *Jeu* Risset accorde une grande place à la «biographie». Dans cette reconsidération du sujet à l'aune de la notion d'expérience on peut voir le geste d'une refondation du lyrisme, la pratique d'un lyrisme autre qui occupe l'esprit de Rimbaud, de Mallarmé, de Ponge (parmi d'autres).

Un mot sur Francis Ponge pour terminer. Risset a certainement lu avec attention et sensibilité l'œuvre de Ponge. Déjà en 1965 elle lui adresse les premiers vers qu'elle publie dans «Tel Quel» tandis que c'est en 1979 qu'elle fait paraître, chez Einaudi, une traduction du *Parti pris des choses*[33]. Et

[31] *Ibid*., p. 254.
[32] Ead., *Jeu*, cit., quatrième de couverture.
[33] Cf. Ead., *Poésie et Prose*, cit., p. 37; F. Ponge, *Il partito preso delle cose*, a cura di J. Risset, Einaudi, Torino 1979.

toute l'écriture de *Jeu* se fait sous l'égide de Ponge, d'un poète-non-poète, qui s'est toujours méfié des idées, des abstractions, des métaphysiques et des réflexions méthodiques mais qui a fait tout aussi bien preuve d'une rigoureuse *logique*, qui a le premier dévoilé ses fabriques et ses brouillons en tant que texte, qui a poursuivi une création constamment critique, qui affiche sa «méthode», qui conçoit la *poïésis* comme une *gnosis* et n'hésite pas, en ce sens, à appeler le poème «nioque». Car, pour Ponge comme pour Risset, pour Risset d'après Ponge, refaire le monde veut dire le connaître tout en rompant avec les cadres instaurés de la signification et les catégories usées de la perception – afin de produire de nouveaux regards.

James Wishart

Révolutions du regard, notes

L'année 1971 est marquée par une contradiction apparente dans le travail de Jacqueline Risset entre d'une part son engagement auprès de Tel Quel, qui se poursuit avec la publication de *Jeu* aux éditions du Seuil, et de l'autre la parution de *L'Anagramme du désir*, un livre critique sur *Délie* de Maurice Scève. En 1968, après avoir rejoint le comité de rédaction de la revue, Risset donne un court texte pour *Théorie d'ensemble,* ouvrage collectif qui développe plusieurs axes théoriques essentiels. On peut lire par exemple dans la présentation intitulée *Division d'ensemble*: «pour préciser la dimension historique de ce qui arrive, il nous faut remonter au-delà d'effets situables dans les années 1920-1930 (surréalisme, formalisme, extension de la linguistique structurale) pour placer correctement une réserve plus radicale inscrite à la fin du siècle dernier»[1].

La récurrence de Mallarmé et de Lautréamont dans la «révolution du langage poétique» conçue par Julia Kristeva, Philippe Sollers et Marcelin Pleynet résulte en partie de cette volonté de remonter à la période où s'inscrivent les œuvres de Freud et Marx, constituant une «réserve plus radicale inscrite à la fin du siècle dernier». Plus largement, la référence à Lautréamont, déjà centrale chez Francis Ponge, fonctionne comme signe d'une rupture historique ouvrant à un décloisonnement des genres littéraires. Les apports de la linguistique structurale permettent à la revue de mettre à jour ce moment de crise de la poésie en tant que genre spécifié allant jusqu'à une critique qui «utopiquement, en rendait caduque la notion même»[2].

[1] Tel Quel, *Division d'ensemble*, in *Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris 1968, p. 10.
[2] J.-M. Gleize, *A Noir. Poésie et littéralité,* in *Littéralités,* Questions théoriques, Paris 2015, p. 423. Voir la description que propose Jean-Marie Gleize des rapports de Tel Quel à la poésie et en particulier lorsqu'il affirme que «s'il y a bien de la poésie à Tel Quel il

Comment comprendre dans ce contexte la résurgence, au sein du travail de Jacqueline Risset, de *Délie* de Maurice Scève où intervient un espace figural de la renaissance encore marqué par le moyen âge et bien antérieur au XX[e] siècle? En quoi les analyses rapprochées de ce long poème, composé de 449 dizains et illustré d'emblèmes, peuvent-elles coexister avec le désir d'avant-garde qu'incarne la revue «Tel Quel» et qui s'accompagne d'une critique de la poésie? Rappelons d'abord que si la revue «Tel Quel» affirme un dépassement de toute poésie antérieure au moment Mallarmé/ Lautréamont, une mémoire remontant aux Grands Rhétoriqueurs, à Villon ou à Jodelle se manifeste cependant dans la pratique poétique de Denis Roche ou de Marcelin Pleynet. Dans *La Poésie est inadmissible* des vers de Jodelle sont intégrés sans citation: «De Jodelle inscrivant ses vers:/ Celuy qui sçait l'architecture vraye/ De cest amour, que ma loy veut que j'aye,/ Du défaut se retire»[3] alors que Marcelin Pleynet dans *Le Propre du temps* met en circulation une historicité de la langue : «Céline/ sur le quai, Villon/ plus les atomes/ l'éternité… le souffle»[4]. Ainsi, on peut se demander dans quelle mesure les contradictions qui se trouvent au cœur de la poétique de Jacqueline Risset en 1971 permettent d'éclairer plus largement un autre versant de l'histoire de la revue «Tel Quel» ?

Pour ébaucher une réponse à cette question il s'agira d'abord de revenir sur les thèses marquantes proposées dans *L'Anagramme du désir* qui affirment que la poésie de Scève, dans sa position singulière par rapport au pétrarquisme et à l'école de la Pléiade, «ouvre une perspective différente, non individuelle et non esthétique, qui met[te] au premier plan la notion de travail dans la langue»[5]. L'œuvre de Scève est envisagée, par son usage libre de références à Pétrarque, comme dispositif où «la position personnelle n'est jamais séparée d'un plan investigation plus générale»[6]. L'idéal d'un dépassement de la poésie (lyrique), ouvrant à une lecture plus immédiate du monde, défendu par «Tel Quel» en rapport aux bouleversements du XIX[e] siècle, apparaît ici préfiguré dans l'œuvre de Scève. Dans un deuxième temps, il s'agira aussi toutefois d'éclairer la démarche de Risset, à partir d'une proximité avec les travaux de Jean Tortel et d'André Du

n'y a pas de poésie telquellienne» (p. 423) afin de marquer une différence entre les positions théoriques de la revue et la pluralité des pratiques de Denis Roche ou de Marcelin Pleynet par exemple.

[3] D. Roche, *La Poésie est inadmissible*, Seuil, Paris 1995, p. 474.

[4] M. Pleynet, *Le Propre du temps*, Gallimard, Paris 1995, p. 66.

[5] J. Risset, *L'Anagramme du désir: sur la Délie de Maurice Scève*, Fourbis, Paris 1995, [1971[1]], p. 50.

[6] *Ibid.*, p. 32.

Bouchet qui ont également écrit sur Scève dans les années 1950-1960. Sous le prisme des analyses linguistiques de *L'Anagramme du désir* une interrogation commune de l'historicité de la langue scévienne se dégage autour des dizains imaginés comme le lieu d'une révolution permanente du regard. Les thématiques de l'écriture pensée comme sortie de «l'âge de la représentation»[7] ou comme travail dans la langue venant s'imposer contre une vision subjective de la littérature sont au cœur des développements de Tel Quel. Cependant, si ces interrogations traversent aussi *L'Anagramme du désir*, le livre se caractérise avant tout par le dialogue qu'il établit entre ces questions théoriques et des analyses précises, historiques et philologiques, des dizains de *Délie*. Le va-et-vient constant qui s'établit entre ces deux pôles permet à Jacqueline Risset de relier la conception de l'écriture défendue par Tel Quel à un moment antérieur de formation de la langue et de la poésie française qui se définirait dans son rapport d'appropriation et de critique des modèles poétiques italiens de Pétrarque. Il s'agit donc de voir en quoi la poétique de Scève préfigure pour Risset certaines recherches de Tel Quel.

En 1967, le livre de Marcelin Pleynet, *Lautréamont par lui-même* insiste de façon programmatique sur le rôle du plagiat et sur les modalités de la citation dans *Les Chants de Maldoror*. Après avoir exposé les dangers d'une approche biographique des *Chants,* Pleynet montre comment les codes du roman noir, genre qui avait connu un important essor suite à la révolution française, sont à la fois convoqués et renversés par Lautréamont. Selon Pleynet: «Lautréamont disposait effectivement et dans sa totalité de cette forme littéraire à laquelle il fait de si fréquents emprunts et qui lui sert constamment de référence»[8]. Dans la mesure où ce genre imprègne l'imaginaire collectif de la période qui suit la révolution française, le simple retournement de ses possibilités imaginatives et de ses présupposés moraux produit de puissants effets d'écriture qui mettent en crise la position individuelle de l'auteur en le confrontant à un sous-texte historique. Or, si cette lecture, qui situe la transformation des modalités de la citation à la fin du XX^{e} siècle, est conforme aux hypothèses de *Théorie d'ensemble*, Jacqueline Risset affirme pour sa part qu'une mise en question comparable de l'idée traditionnelle d'influence est déjà à l'œuvre dans le

[7] L'expression se retrouve tout au long de M. FOUCAULT, *Les Mots et les choses,* Gallimard, Paris 1966. Risset situe en partie son approche de Maurice Scève comme investigation d'un moment antérieur à l'établissement de l'âge classique dont la critique se réaliserait par ailleurs dans les expérimentations d'Antonin Artaud ou de Georges Bataille.
[8] M. PLEYNET, *Lautréamont par lui-même*, Seuil, Paris 1967, p. 64.

rapport de Scève à Pétrarque. Ainsi:

> L'utilisation par Scève des situations et des formules pétrarquistes ne correspond en aucun cas à une imprégnation passive (consciente ou inconsciente, peu importe) qui viendrait se substituer à la pureté de l'inspiration personnelle. Si on entre de plus près dans la logique poétique de Scève, on s'aperçoit que les formules pétrarquistes interviennent à un certain niveau d'articulation et qu'elles permettent de souligner, de définir les situations de base à partir desquelles peut se chercher une définition du désir[9].

> L'œil trop ardent en mes jeunes erreurs
> Girouettoit, mal cault, a l'impourveue:
> Voicy (o peur d'agréables terreurs)
> Mon Basilisque avec sa poignant'veue[10]

Citant des passages de ces décasyllabes du dizain I de *Délie*, Risset affirme par exemple que le thème pétrarquiste des «erreurs» n'est ici qu'une allusion de départ s'intégrant ensuite dans la logique propre de l'écriture de *Délie*. Le thème des erreurs de jeunesse qui seraient rectifiées par le regard mature du poète, topos de la poésie pétrarquiste également présent chez les auteurs de la Pléiade, est contredit par le déictique «voicy» qui introduit l'image du «Basilisque», monstre mythologique capable de tuer par la seule vision. Ainsi, ce que Risset nomme «le présent perpétuel de l'apparition magique»[11] rompt ici avec toute forme de rétrospection ou de nostalgie pour orienter l'écriture vers une exploration du désir et de la vision. Un lien entre le poème et le surgissement de l'imprévisible dans le présent s'impose en même temps qu'une conscience de l'écriture comme processus. Ce sont bien, toutefois, les modalités de reprise des «formules pétrarquistes» qui œuvrent ici à l'émergence d'une poésie expérimentale se faisant le lieu d'une refonte constante de données cognitives et perceptives.

Dans le chapitre précédent de *L'Anagramme du désir*, on peut lire que:

> C'est avec la Pléiade que s'installera la complémentarité *imitation/inspiration*, qui sera doublée par la complémentarité *rhétorique/expression*, avec toutes les variantes quantitatives dans la proportion des

[9] J. Risset, *L'Anagramme du désir,* cit., p. 50.
[10] M. Sceve, *Délie, object de plus haulte vertu*, (édité par Gérard Defaux), Droz, Genève 2004, t. 1, p. 5. Je citerai ici et dans le cas de passages cités par André Du Bouchet et Jean Tortel la version récente de Defaux bien que l'orthographe ne soit pas toujours conforme à la version d'Eugène Parutier utilisée par Jacqueline Risset dans son commentaire.
[11] J. Risset, *L'Anagramme du désir,* cit., p. 51.

> deux termes. Et l'ensemble de ces variations constituera la littérature dite «classique» (celle de l'âge de la représentation)[12].

A la différence des auteurs de la Pléiade qui élaborent leurs œuvres dans un rapport d'imitation et de critique de Pétrarque fondé sur la catégorie centrale d'expression, Scève pratiquerait une forme d'incorporation non signalée des fragments étrangers allant parfois jusqu'à l'intégration d'une syntaxe étrangère. Cet usage quasi musical de la citation qui, contrairement au cas de la Pléiade, n'implique aucune codification de l'italien au français, préfigure donc le questionnement de l'autorité textuelle que l'on retrouve chez Lautréamont et au cœur de Tel Quel. *L'Anagramme du désir* invite ainsi à situer l'orientation critique de Tel Quel en rapport à certaines pratiques poétiques dans lesquelles s'inscriraient Scève, l'École lyonnaise, ainsi que les Troubadours et les Grands Rhétoriqueurs et où «les noms qui se détachent ne sont que les pointes les plus hardies d'une activité multiple et, dans une certaine mesure collective»[13].

Dans la perspective de *Théorie d'ensemble,* la révolution poétique qui s'opère dans *Les Chants de Maldoror* est liée aux bouleversements historiques qui suivent la révolution française et les vicissitudes du roman noir. Il apparaît cependant que les vers analysés par Risset donnent au mot de révolution le sens quasi physique d'une rotation permanente qui implique avant tout l'idée d'un refus de tout repos et de toute stabilité. Là où les termes «*imitation/inspiration*» fondent le lyrisme de l'école de la Pléiade, le poème scévien engagerait une instabilité fondamentale du «je» («à l'impourveue», «peur d'agréables terreurs») elle-même indissociable du mouvement de la vision («girouetter»). Les analyses proposées par Jacqueline Risset de *Délie* éclairent dans ce sens sa propre pratique d'écriture dans *Jeu* (1971) qui s'ouvre en annonçant un «récit de la vue: deux pôles – l'œil fixe, fixé par l'origine inévitable – et le globe oculaire tournant et remuant dans son orbite: les images, les surfaces peintes».[14] Comme l'a montré Luigi Magno, la section «Récit» de *Jeu*, qui exploite l'assonance (Risset/Récit), vise à brouiller le récit biographique en intégrant des espaces perceptifs précis qui interviennent en dehors de la fiction. L'écriture expérimentale de Risset, comme celle de Scève, est motivée par cette rotation permanente du regard qui ouvre à une expérience de la

[12] *Ibid.*, p. 30.
[13] *Ibid.*, p. 28. Rappelons ici l'importance de ces traditions pour Ezra Pound et Jacques Roubaud ainsi que leur convocation dans certains livres de Denis Roche hors Tel Quel.
[14] J. Risset, *Jeu*, Seuil, Paris 1971, p. 6.

discontinuité. Cette opposition entre un récit structuré selon le modèle d'une «origine inévitable» ou d'un «globe circulaire» invite alors à repenser certains développements de la poésie française dans les années 1950-1970 à travers la résurgence de l'œuvre de Scève.

La parution récente de textes inédits d'André Du Bouchet dans *Aveuglante ou banale: essais sur la poésie 1949-1959* au Bruit du Temps révèle une véritable passion de l'auteur de *Dans la chaleur vacante* pour l'œuvre de Maurice Scève. En effet, dans la section intitulée «Les dizains contrastés»[15], Du Bouchet développe une longue méditation sur deux dizains de *Délie*. Le dizain CCCXCVII sert de point de départ à une réflexion sur l'image poétique:

> Toute fumée en forme d'une nue
> Départ du feu avec grave maintien:
> Mais tant plus haut s'esleve et se desnue,
> Et puis soubdain se resoult toute en rien
> Or que serait à penetrer au bien
> Qui au parfait d'elle jamais ne fault?
> Quand seulement pensant plus qu'il ne fault
> Et contemplant sa face à mon dommage,
> L'œil, et le sens peu à peu me deffault,
> Et me pers tout entier en sa divine image[16].

Attentif aux contrastes que créent la confusion phonique et sémantique de «fault/deffault, nue/desnue», André Du Bouchet attribue au recueil *Délie* l'invention d'une «énergie poétique spéciale»[17] qui génère un rapport inédit à l'image. Le tissage du sens qui se défait et de «L'œil-fumée» qui se «desnue» engendre la fuite du «je» (élidé grammaticalement dans «me pers») dans l'image: «L'œil, et le sens peu à peu me deffualt/ Et me pers tout entier en sa divine image». *L'Anagramme du désir* a cependant le mérite supplémentaire de rapporter cette révolution du regard à ce que Risset décrit comme un usage du caractère non défini des catégories grammaticales du français à l'époque de Scève:

> Chaque élément du dizain agit et contre agit. Par rapport à la poésie traditionnelle se marque l'importance du verbe, ou plus exactement, le statut différent du substantif. Verbe et substantif n'appartiennent

[15] A. Du Bouchet, «Les dizains contrastés», in *Aveuglante ou banale: essais sur la poésie, 1949-1959,* Le Bruit du temps, Paris 2011, pp. 183-231.
[16] M. Scève, *Délie, object de plus haulte vertu,* cit., p. 181.
[17] A. Du Bouchet, «Les dizains contrastés», cit., p. 194.

> plus à des catégories étanches; ils sont comme en marche l'un vers l'autre: chaque substantif indique l'épaisseur provisoire d'une matière qui continue à se transformer (alors que chez Pétrarque, le substantif est pleinement substance, immobile et circulaire, et l'adjectif est prolongement du substantif, oscillation et vibration de l'immobilité). Chez Scève, les adjectifs (rares) se rattachent plutôt aux verbes; ils sont les prolongements du substantif vers le verbe, ils sont en quelques sortes les mains du substantif («ardent», «vif», «obstiné», mutuel «lye», etc…)[18].

Entre verbe et nom, «deffault» et «fault» exemplifient l'idée d'une «épaisseur provisoire» des substantifs. Simultanément, le vide désigné par «deffault» devient processus actif. La fascination suscitée par ces usages associés à un moment de formation de la poésie et de la langue française, dans les années 1950-1970, suggère un autre versant de la critique de la poésie et du lyrisme que celui proposée par Tel Quel, un versant qui se déploierait à l'intérieur même de la poésie. L'opposition, soulignée par Jean-Marie Gleize, entre la revue «L'Ephémère» dont André Du Bouchet fut l'un des acteurs principaux de 1968-1969 et Tel Quel pourrait se décliner sous l'éclairage des analyses de *L'Anagramme du désir*. En effet, l'hypothèse d'une poésie «non individuelle» inscrite dans les marges de la Pléiade et en amont du XX^e^ siècle permet de déceler en deçà de la critique théorique de la poésie un désir commun de dépassement du lyrisme.

Il est remarquable dans ce sens que Jean Tortel, qui a fait paraître un livre sur le préclassicisme français[19], ait également écrit sur Maurice Scève en 1961. Dans *L'Amour unique de Maurice Scève*[20], introduction à une sélection de dizains illustrés de dessins d'Ingres et publiés chez Mermod, Tortel va jusqu'à décrire *Délie* comme une «première écriture du regard» ou un «travail du voir dont la tension et l'attention n'ont jamais été égalées»[21]. C'est sans doute, cependant, au niveau de la poésie de Tortel elle-même que résonnent certaines modalités de l'écriture scévienne mises en avant par Risset. Dans *Instants qualifiés*, qui date de 1973, la présence de Scève est perceptible dans l'alliage permanent du regard et du désir:

> Absente et de loin
> Précise profonde

[18] J. Risset, *L'Anagramme du désir*, cit., p. 95.
[19] J. Tortel, *Le Préclassicisme français,* Les Cahiers du Sud, Paris 1952.
[20] Id., *L'Amour unique de Maurice Scève*, in *Poésie de Maurice Scève,* Mermod, Lausanne 1961, pp. 9-42.
[21] *Ibid.*, p. 11.

Abimée déjà
Ici disparue

L'image surgit
Obscène
Et c'est désir[22].

La séparation des cinq premiers adjectifs et du nom («image») donne toute sa portée au surgissement de l'image qui advient dans les trois derniers vers. L'adjectif «obscène» qui qualifie l'image reconduit la tension élaborée dans *Délie* entre le sens et l'image puisque l'étymologie de «obscène» implique un hors scène. L'image ne se pense pas qu'en rapport à la scène visuelle mais également à la scène de l'écriture. Dans le premier quatrain la disparition progressive d'un objet, pas encore nommé mais mis en abîme («abimé»), sorti de toute scène visuelle, se révèle comme la condition de l'apparition inattendue de l'image à l'endroit d'une reprise du désir («Et c'est désir»). En effet la disposition typographique du poème qui se resserre en son centre matérialise le point de fuite de la disparition de l'image. Dans le premier quatrain, comme dans le dizain 5 de *Délie*, où l'ambiguïté sémantique et phonétique mime le mouvement continuel de la forme, les indices temporels et spatiaux «déjà», «ici» mettent en œuvre de façon littérale l'existence provisoire de l'image et de la forme poétique. Dans ce sens, l'allitération de «précise» et «profonde» qui trouble la stabilité du premier vers introduit une hésitation du sens et du son qui apparaît rétrospectivement comme la cause du changement constaté dans «abimé déjà». La tournure «Et c'est désir», souscrivant à la non étanchéité des catégories grammaticales dont parle Risset à propos de Scève, rend explicite la résurgence d'une poétique scévienne, alliant désir et image, dans le recueil de Jean Tortel.

Dans *L'Anagramme du désir*, Jacqueline Risset ouvre un dialogue singulier entre deux désirs apparemment contradictoires. D'un côté, un désir d'avant-garde affirmant un dépassement de la poésie, après Lautréamont, vers une conception généralisée de l'écriture. De l'autre, le désir d'affirmer un moment antérieur de la formation du canon poétique français où se jouent, dans un rapport de transaction culturelle avec l'Italie, les fondements mêmes du lyrisme. En effet, Jacqueline Risset est attentive au mouvement perpétuel du regard qu'engendrent les dizains de Scève appelant une redéfinition constante des paramètres linguistiques, perceptifs

[22] J. TORTEL, *Instants qualifiés*, Gallimard, Paris 1971, p. 14.

et cognitifs. Loin de faire jouer un modèle cyclique contre la révolution poétique pensée comme coupure, l'attention que porte Risset au mouvement de rotation pourrait se comprendre comme volonté de prendre acte des transformations toujours déjà engendrées dans le présent. A l'instar du surgissement de l'image étudiée dans les dizains de *Délie* ou dans le poème d'*Instants qualifiés,* la résurgence de l'œuvre de Maurice Scève opère elle-même selon une temporalité fulgurante où le mouvement fait surgir le discontinu. En activant le faisceau d'enjeux spécifiques à Scève, Tortel, Du Bouchet, Risset, cet article a tenté à son tour de faire éprouver cette fiction de l'historicité de la langue que la poétique de Jacqueline Risset nous permet de vivre comme expérience du monde.

Bruna Donatelli

«Lyrae sollers»: la voix et l'écoute dans le voyage paradisiaque de Philippe Sollers

Ma rencontre avec l'œuvre de Philippe Sollers date de 1979 lorsque Jacqueline Risset, qui était en train d'éditer un ouvrage collectif sur «Tel Quel»[1], m'avait demandé une contribution sur *Paradis*, texte *en progress* publié dans cette même revue dès 1974 jusqu'à 1980[2], considéré pour cause «le centre de gravité mobile, torrentiel, incandescent de l'œuvre»[3] de cet écrivain. Ma première lecture a été percutante et j'avoue que j'étais plusieurs fois sur le point de l'abandonner avant de m'y mettre, en essayant d'entrer dans cet état de «jouissance»[4] profonde que l'écriture sollersienne exige. Par la suite, suivant les pistes de lecture de Roland Barthes, qui lui consacrait à l'époque un essai fondamental pour en comprendre la portée révolutionnaire, je l'ai relu une deuxième, une troisième fois à haute voix afin de me plonger dans le rythme d'une écriture qui «laisse parler le langage», qui remue «des tas de choses dans toutes les directions»[5], et qui est

[1] J. Risset (a cura di), *Tel Quel*, Bulzoni-Nizet, Roma-Paris 1982. Jacqueline Risset a été membre du comité de rédaction de la revue «Tel Quel» dès 1967 jusqu'à sa fermeture. Fondée par Philippe Sollers et Jean-Edern Hallier en 1960, la revue arrêtera ses publications en 1982 par la volonté même de Sollers, en cédant la place à «L'Infini» qui en continuera le parcours.

[2] *Paradis* sera par la suite publié en volume en 1981 chez la même maison d'édition (Seuil) avec quelques petites, mais significatives retouches, en gardant toutefois intactes les caractéristiques typographiques du texte originaire (caractères gras italiques) ainsi que l'absence de majuscules, des paragraphes et de toute ponctuation. Toutes les citations concernant *Paradis* sont tirées de cette édition en volume.

[3] S. Zagdanski, *Sollers en spirale*, in *Fini de rire. Études*, Fayard, Paris 2003, p. 133.

[4] Mot fondant toute l'esthétique de Philippe Sollers.

[5] R. Barthes, *Sollers écrivain*, Seuil, Paris 1979, p. 6.

«*lisible*» – affirme encore Barthes – «si vous rétablissez en vous-même, dans votre œil ou votre souffle, la ponctuation»[6]. C'est ainsi que j'ai découvert la dimension carnavalesque[7] et en même temps cosmogonique d'une œuvre où le sens est sursaturé de significations en les niant toutes à la fois[8].

1. *«Tympans joyeux dans la gorge»*[9]. *De Paradis à Paradis II*

Paradis, qui d'une part ressent fortement de l'expérimentalisme linguistique et de l'expérience auto-identitaire de *Finnegans Wake* de Joyce[10], et qui, d'autre part, rappelle ouvertement, grâce au titre qui lui fait de cadre, la *Divine Comédie* de Dante[11] (encore une passion que Sollers partage avec Joyce et Risset), marque en fait le début du voyage eschatologique entrepris par son auteur, avec son regard porté vers le point de surgissement du langage, au-delà de toute perception terrestre, l'oreille tendue vers le son primordial de l'Univers qui dépasse les barrières du temps, de l'espace, des langues et des cultures, à l'écoute de sa vibration cosmique: l'«om», le symbole même de l'Absolu Universel, la syllabe sacrée prononcée au début et à la fin des rituels hindous, figurant d'abord dans les textes védiques qui en expliquent même le sens[12], et ensuite dans les écrits du brahmanisme. Ainsi dans *Paradis*:

---

[6] *Ivi*.
[7] C'est encore Barthes qui le souligne et qui reprend le bien connu concept de Bakhtine sur le «carnavalesque». *Ibid*., p. 86.
[8] Cf. B. Donatelli, *Les mots de* Paradis*, le paradis des mots. Una lettura possibile di Paradis di Sollers*, in J. Risset (a cura di), cit., pp. 257-278, et B. Donatelli, *Per una cosmogonia della parola:* Paradis *di Philippe Sollers*, in R. Ambrosini *et al.* (a cura di), *Outside influences: Essays in Honour of Franca Ruggieri*, Universitas Studiorum, Mantova 2014, pp. 317-325.
[9] Ph. Sollers, *Paradis*, Seuil, Paris 1981, p. 125.
[10] L'un des plus grands inspirateurs de ses œuvres a été Joyce et l'on peut retracer le moment de leur majeure proximité vers la première moitié des années 1960. Fasciné par l'écriture épiphanique de l'œuvre joycienne et de l'audace de sa pensée, Sollers lui dédie en 1974 un essai, *Joyce et Cie*, et deux longs articles/entretiens, *La Trinité de Joyce*, tous les deux publiés dans «Tel Quel» en 1980. Ce n'est pas un hasard que ces dates coïncident avec le début et la fin de la publication de *Paradis* dans la revue.
[11] Pendant la rédaction de *Paradis II*, Sollers avait consacré à Dante un essai/entretien *Les Clés de saint Pierre* publié dans le numéro 10 de «L'Infini» (printemps 1985) où il avait souligné la force visionnaire dantesque et sa modernité inquiétante. Cf. Ph. Forest, *D'un Paradis à l'autre*, in *De Tel Quel à L'Infini. Nouveaux Essais*, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, Nantes 2006, pp. 151-175.
[12] Cf. R. Caputo, *Om: la syllabe primordiale*, Éds Nataraj, Nice 2009.

> quelquefois méprisé quelquefois inconnu absent ainsi vit-il brûlant son non-même a dans u et u dans m dans om dans je veille rêve sommeil profond quatrième état turīja plus un pour faire son trois et quatre donnant un sans deux om lentement depuis la rocaille bien élargir là[13]

où les lettres «a», «u», «m», en tant que transcription phonétique de la syllabe sanskrite «om», représentent ses quatre vécus et indiquent, comme le souligne ici Sollers lui-même, «a» comme étant l'état de veille, «u» celui du rêve, «m» l'état du sommeil profond qui crée et dissout, suivis par le quatrième état, le dernier, le turīja; celui de la conscience pure, dont l'absence de tout timbre phonique (la voix muette) va évoquer le silence profond de l'indéchiffrable et de l'inconnaissable. De cet état de conscience pure surgit, selon le spiritualisme hindouiste, le Brahman, la lumière pure, le soleil, qui est en même temps l'*Om*.

«Au commencement était le son, syllabe sacrée»[14], soutient encore Sollers dans une singulière biographie/roman que Gérard de Cortanze lui consacre avec sa collaboration, où la sonorité de la parole va remplacer sa signifiance pétrifiée. Sur la «voix» et la «lumière» et sur l'image silencieuse, mais en résonance, de la lumière («écho des lumières»), s'ouvre, donc, la première expérience paradisiaque de Sollers[15], sans pour autant se constituer comme un véritable commencement, comme si cette voix parvenait d'un ailleurs sans origine, ou comme si l'on ne pouvait apercevoir le corps. Pas de lettres majuscules, pas de ponctuation, pas de paragraphes, pas de point final:

> voix fleur lumière écho des lumières cascade jetée dans le noir chanvre écorché filet dès le début c'est perdu[16]

Les derniers mots de *Paradis* portent, par contre, sur l'image de l'écrivain-voyageur où l'on reconnaît visiblement Sollers lui-même, qui «allume une cigarette puis soudain relâché léger renverse négligemment la tête au soleil»[17].

Loin d'être accomplie, cette expérience paradisiaque de Sollers reprend sa course à partir d'un deuxième volet (*Paradis II*), lui aussi *work in progress*

[13] Ph. Sollers, *Paradis*, cit., p. 103.
[14] G. de Cortanze, *Philippe Sollers ou la volonté de bonheur, roman,* Éditions du Chêne, Paris 2001, p. 86.
[15] La publication *en progress* ne contemplait ni la présence de la lumière ni celle de l'écho des lumières: «voix flower c'était la dernière cascade jetée». Ph. Sollers, *Paradis*, in «Tel Quel», n. 57, 1974, p. 3.
[16] Ph. Sollers, *Paradis*, cit., p. 7.
[17] *Ibid.*, p. 254.

publié dans «L'Infini» dès l'octobre 1980 jusqu'à 1982[18], où l'écrivain s'affranchit, d'une certaine façon, de l'influence de Joyce (même s'il en garde plusieurs traces), en expérimentant un parcours autonome, caractérisé par un rythme de plus en plus serré et précipité, dans l'intention déclarée de contraster la néfaste dévastation du message publicitaire qui noie la vision et l'écoute. C'est «un travail sur le souffle, sur la respiration», affirme-t-il dans un entretien dans «France Culture», et il se veut comme «livre anti-social, […] contre le bruit social»[19], en proposant à sa place le silence fondamental de la méditation par le biais de la répétition et de la pause auditive. Sur l'image finale du soleil figurant dans le premier volume de *Paradis*, sur celle de son image initiale (la résonance silencieuse de la lumière), sur son mouvement vertigineux, ainsi que sur le repliement du voyageur sur soi-même et sur l'acte de son écoute, s'ouvre, telle une continuation infiniment variée, ce deuxième volume:

> soleil voix lumière écho des lumières soleil cœur lumière rouleau des lumières moi dessous dessous maintenant toujours plus dessous par-dessous toujours plus dérobé plus caché de plus en plus replié discret sans cesse en train d'écouter de s'en aller[20]

De l'écoute d'une voix hors du temps et de l'espace, où il est impossible de discerner l'identité du 'je' qui l'émane, on passe rapidement à la voix de l'écrivain qui s'inscrit dans le roman avec son corps par sa voix, en lui restituant sa respiration profonde[21], dans un 'jeu' audacieux où son identité se perd, se retrouve et se déchiffre dans les projections infinies d'un auteur multiple, où chacune des identités assumées est niée et ridiculisée à son intérieur au moment même où le texte s'enrichit grâce à la présence simultanée de toutes ces identités. Et ce, dans un mouvement parabolique qui marque le caractère intertextuel de l'œuvre, caractérisée

[18] Publié en volume en 1986 chez Gallimard avec le titre *Paradis II*.
[19] *Un livre anti-social*, in «France Culture» <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article491#section1> (consulté le 15 septembre 2016).
[20] Ph. Sollers, *Paradis II*, Gallimard, Paris 1986, pp. 7-8.
[21] Sur le rapport corps/écriture/rythme dans l'esthétique sollersienne cf., parmi les autres, M. Bourdette Donon, *Le Rythme du corps: Céline, Fitzgerald, Borges, Calvino, Guyotat, Sollers, Pleynet*, L'Harmattan, Paris 2002, pp. 133-151, S. Zagdanski, *Do ré mi fa Sollers*, in *Les Joies de mon corps. Florilèges*, Fayard, Paris 2003, J.-F. Pascal, *Philippe Sollers: un corps à l'œuvre*, in «Le Philosophoire», n. 21, 2003, pp. 113-144 <www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2003-3-page-113.htm> et surtout A. W. Lasowski, *Rythme et écriture: vitesse Sollers*, in A. Deneys-Tunney (sous la direction de), *Philippe Sollers ou l'impatience de la pensée*, PUF, Paris 2011, pp. 49.65 et Id., *Philippe Sollers, l'art du sublime*, Pocket, Paris 2012.

par une écriture plurielle toujours en acte, disséminée de citations, formules mathématiques, comptines, fragments de discours philosophique, théologique, métalinguistique, …[22].

Dans ce mouvement continu de reprise et tombée du sens, l'écriture parlée, voire la récitation, joue un rôle de premier plan. En fait, dans le processus d'un langage qui est toujours en action, Sollers s'attarde surtout sur sa sonorité, son articulation phonique, sa voix. Motif, celui-ci, omniprésent dans son œuvre dès ses premiers romans et qui deviendra dorénavant le chiffre stylistique sur lequel se déclinera toute sa production romanesque et même celle de l'essayiste[23]. Mot charnel et mystique à la fois parce que «dans le jaillissement de la voix, Philippe Sollers ne fait que souligner le rapport fondamental, illuminant, du langage au corps» et, en insistant sur la voix, «il reconduit la parole et le monde des signes à leur texture de souffle et de sons»[24]. Et encore parce que, en reprenant les mots de Sollers lui-même, «un écrivain c'est une voix, c'est une voix qui ressort du signe qu'il a écrit en fonction de cette voix»[25].

Que la langue exprime donc au-delà de ce qu'elle laisse voir comme étant manifeste, qu'elle feuille dans les interstices et dans les abîmes du nocturne où l'oreille se fait voix et la voix musique:

[22] L'écriture de Sollers interroge en effet plusieurs textes en les re-travaillant. Il traduit la *Bible*, relit l'*Évangile*, réécrit la *Divina Commedia*, interroge le *Capital*, s'empare des textes de Freud e de la théorie psychanalyste, relit les textes folkloriques de la tradition orale, mime le langage et la méthode cognitivo-comportamentale de l'analyse transactionnelle, en le parodiant avec un sérieux extrême. Puis, il redistribue tous ces textes, et bien d'autres encore, dans un nouvel espace où les éléments de l'un deviennent la fiction de l'autre, en engendrant une écriture en perpétuel mouvement. Sur les relectures et les réécritures de Sollers cf. A. Kotin Mortimer, *Paradis: une métaphysique de l'infini*, in «L'Infini», n. 89, 2004 et Th. Sudour qui, dans sa thèse de doctorat sur *Paradis*, soutenue à la Sorbonne en 2008, note et commente pas à pas toutes les citations dont le texte est bourré. Quelques pages de cette édition critique et commentée ont été publiées sur le site de Sollers. Cf. <http://www.philippesollers.net/sudour.html> (consulté le 15 septembre 2016).

[23] Il suffit, en effet, d'insérer le nom de Sollers associé à YouTube dans n'importe quel moteur de recherche du web pour se rendre compte de l'ampleur d'une production vidéo destinée à solliciter autant la vue que l'ouie du lecteur/spectateur: conférences sur ses auteurs et artistes préférés (Céline, Bach, Dante, Haydn, Mozart, Rimbaud), lectures de nombreux passages de ses œuvres qui viennent de paraître et un grand nombre d'entretiens.

[24] J.-F. Pascal, cit., <www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2003-3-page-113.htm> (consulté le 15 septembre 2016).

[25] Ph. Sollers, *La Parole de Rimbaud*, Gallimard, Paris 1999 cit. in <http://pileface.com/sollers/spip.php?breve623> Cf. aussi *Sollers, son corps, sa voix*, où l'écrivain même parle de son rapport à la voix/corps <https://www.youtube.com/watch?v=ux5w0sOcFnw> (consulté le 15 septembre 2016).

> tous ils s'avancent dans le signe de l'éveilleur […] cithare toujours en éveil, alignant mes bruits mes replis comme moi ici sans rien je sens ma nuit des oreilles je deviens tympan sans replis [26]

Qu'elle parcoure les sentiers lumineux du jour et en reparcoure les échos dans le noir de la nuit où le temps perd sa diachronie pour dire seulement 'l'instant' (mot fondant même la poétique de Jacqueline Risset): la durée créatrice de l'instant, l'«interminable instant d'éveillant» [27], le seul capable d'arrêter l'écoulement du temps, de vivre au dehors du temps chronologique, dans un incessant «aujourd'hui», dit Sollers, qui devient un «aujourd'hui différente manière d'être à jour» [28]. Que la voix découvre à nouveau la pulsion du corps, sa respiration interne, le battement du cœur et en restitue le rythme. Ainsi dans *Paradis II*:

> soleil cœur point cœur point de cœur passant par le cœur il va falloir rester réveillé maintenant absolument réveillé […] on est au cœur du cœur maintenant dans le cœur du cœur battant se taisant c'est lui qui creuse c'est lui qui poursuit c'est lui qui sait ce qu'il faut savoir pour continuer dans la nuit on n'ira jamais assez vite pour coïncider avec lui pour rejoindre son instinct fibre sa folie un muscle dites-vous seulement un muscle au fond d'après vous soleil cœur voix cœur germe en lui de lui tout en lui [29]

C'est à cet instrument corporel, donc, de restituer la profondeur de l'écriture, sa puissance créatrice. Réglée, comme elle l'est, par des rimes internes, parsemée d'allitérations, ellipses, répétitions, elle est marquée surtout, comme on l'a déjà souligné, par l'absence de ponctuation, parce qu'il existe – affirme Sollers – une ponctuation qui «saute» aux tympans, et que «les répétitions des rimes sont tout à fait audibles» [30], en garantissant en même temps la non-homogénéisation du texte et donc sa perpétuelle procréation:

> j'avais immédiatement deviné qu'il y avait une liaison entre ponctuation et procréation d'où leurs résistances clichés ponctuant miché [31]

Par le biais de la voix, le rythme s'affirme ainsi comme acte fondateur

[26] Id., *Paradis*, cit., p. 13.
[27] Id., *Paradis II*, cit., p. 53.
[28] *Ibid.*, p. 7.
[29] *Ibid.*, pp. 7-8.
[30] Ph. Sollers, *Vers la notion de Paradis*, in «Tel Quel», n. 75, 1978, p. 93.
[31] Id., *Paradis*, cit., p. 8.

de l'esthétique sollersienne. Comme déjà pour Joyce, et les deux dans le sillage de Flaubert dont ils sont des lecteurs attentifs[32], l'auteur de *Paradis* libère les mots de leur matérialité descriptive et décodable, en les rendant perméables à toute forme de transformation sémantique. Il les surcharge de significations toujours changeantes afin que le langage puisse circuler, hors contraintes, dans la texture du roman, sans pour cela en tisser la trame. Cette stratégie stylistique et narrative permet à l'auteur de s'inscrire à l'intérieur de son œuvre sans la charger d'instances identitaires (ou en les chargeant toutes), dans un jeu polyphonique où il convoque aussi le lecteur, en l'invitant à habiter, lui aussi, son roman:

> et c'est ainsi que peu à peu le lecteur est devenu dieu se passant quand il veut d'enregistrement d'une espèce d'histoire appelée en son temps humaine[33]

En effet, l'intention déclarée de Sollers est de forcer le lecteur à se mettre en «situation d'écriture»[34], en lui fournissant autant de focus d'écoute de son roman et en lui adressant un 'tu' collectif, péremptoire, prophétique, qui est sa propre création, dont lui-même fait partie, et qui changera à son tour de statut en devenant un 'il', en se réifiant par la suite et en devenant de nouveau un 'je':

> rentre couche-toi enfonce-toi dans tes draps comme jonas à fond dans sa cale thoraciquement poisson cage […] mais à quoi bon tu seras recraché demain somnambule même et encore le même il est donc venu le rouleau l'aplaneur scellé du troupeau seul un dieu aurait pu les sauver il a essayé c'est raté […] bâton plante des pieds fouet cire huile incisions sel poivre acide testicules écrasés bouteille sac de sable accroché […] je ne passe jamais devant l'inscription liberté égalité fraternité sans en humer la fumée[35]

[32] On connaît bien l'habitude de Flaubert de lire à haute voix les chefs-d'œuvre de la littérature qu'il aimait, et même ses propres romans à ses amis. En pleine rédaction de *Madame Bovary* il écrit à Louise Colet (le 19 juin 1852), en lui disant qu'il lui lira le roman: «de cette voix spéciale avec quoi je me berce, et que tu m'écouteras, que je te verrai t'attendrir, palpiter, ouvrir les yeux. Je tiendrai là ma jouissance de toutes les manières». Sur la consonance rythme/corps/écriture dans l'œuvre de Gustave Flaubert Cf. B. Donatelli, *Il ritmo, il corpo e il movimento dello stile. Sul libro impossibile di Flaubert*, in *Le perle, il filo e la collana. Figure e luoghi nell'opera di Flaubert*, Nuova Arnica editrice, Roma 2008, pp. 21-40.

[33] Ph. Sollers, *Paradis*, cit., p. 189.

[34] R. Barthes, *L'Empire des signes*, Skira, Genève 1970, p. 11.

[35] Ph. Sollers, *Paradis*, cit., p. 186.

Cette vocation textuelle, qui est une disposition naturelle pour Sollers, consiste à aller chercher «ce qui se cache derrière ce qu'on nous montre»[36]. Le romancier se place donc lui-même comme *voix off* à l'intérieur de son texte et force le lecteur à faire de même, en lui indiquant la voie de l'invisible et en l'engageant dans une expérience extraordinaire de lecture inusitée où «l'œil écoute», et «l'oreille voit»[37].

Cette invitation singulière à une écriture/lecture inaccoutumée (lui-même, il s'écoute pendant qu'il écrit) s'inscrit hardiment et de façon provocatrice sur le faible seuil du sérieux et de la plaisanterie, de la dérision et de l'autodérision. C'est la raison pour laquelle les œuvres de Sollers ont été considérées illisibles et sa pensée contradictoire. Mais ce sont justement ces éléments-là qui font la force de sa pensée et la fécondité de son imagination toujours en éruption. Comment ne pas se laisser entraîner par son sarcasme mordant et irrévérencieux lorsqu'il transforme, par exemple, l'«om», la syllabe sacrée évoquée et expliquée avec gravité dans le texte, en «l'om bien sûr le soi-disant homme à la gomme», «l'usurpateur», «le voleur», «l'abîmeur», «le ver» du fruit défendu du Paradis terrestre[38]? Et pour s'en tenir au seul phonème «om», comment ne pas se laisser contaminer par le jeu audacieux de cohésion lexicale, lorsque Sollers met en cause la notion même de cette syllabe primordiale, en créant la glossolalie, «yapadom», où la retenue graphique du son dans le mot produit une con-fusion sémantique voulue entre «il n'y a pas d'homme», «il n'y a pas d'om» ou bien, selon une lecture combinée des deux phonèmes, que l'auteur même semble encourager, «il n'a pas d'homme qui puisse connaître l'om» ou encore «il n'y a pas d'om qui puisse connaître l'om»? Ne dira-t-il pas ailleurs «Nul ne sait où se trouve la source magique»[39]?

La voix qui parle et qui se fait écouter, produit à plusieurs reprises une série de fictions multiples, jamais mises au hasard et jamais faibles, qui font preuve d'une maîtrise et d'un contrôle du langage irremplaçables, où la langue et l'écriture se superposent mutuellement, en faisant

[36] Id., *La Divine Comédie* (Entretien avec B. Chantre), Plon, Paris 2000, p. 282.
[37] Ph. Sollers, *Poker*, Gallimard, Paris 2005, p. 181.
[38] «douceur tiédeur tendreur massaveur et tout n'était qu'une sœur avant que vînt le suceur l'infect le serpent tordeur l'abîmeur il y avait un fruit et il a été le ver dans ce fruit qui ça mais l'om bien sûr le soi-disant homme à la gomme le vicieur grossier destructeur l'usurpateur le voleur». Ph. Sollers, *Paradis*, cit., p. 208.
[39] Dans une optique différente, mais toujours ancrée à l'origine sacrée de l'écriture, Sollers imagine de suivre un poète chinois du VIII[e] siècle pendant sa promenade au bord d'un fleuve, en lui attribuant cette pensée qu'il met entre guillemets. Ph. Sollers, *Déroulement du Dao*, in «L'Infini», n. 90 (*Spécial Chine*), 2005, p. 156.

émerger, selon l'intention de Sollers, leur caractère incomplet, toujours en mouvement. Naissent ainsi les innombrables jeux linguistiques disséminés partout dans les deux textes, surtout dans le premier: la combinaison variée de figures phonétiques, les amalgames lexicaux, les greffes phonétiques irrespectueuses, les faux lapsus, les agglutinations vocales qui trouvent dans l'écoute leur ancrage référentiel. Pour n'en citer que quelques uns: «nécécité», «voralité», «aujournuit», «troudamours», «omphalnouménale», «analphabêtres», «majesté moijesté», «mammonde», «bête de somme théologique», «stella matupina», «yadlun» (l'aphorisme lacanian «Y a de l'Un»), «yakmamanquikontt» («il n'y a que maman qui conte/compte»)[40].

Il est donc évident que l'écriture de Sollers crée à son intérieur une fracture irréversible avec la structure grammaticale de la langue française dont il se moque à plusieurs reprises dans les deux volumes de *Paradis*, en proposant à sa place une «grammaire profonde», comme Barthes l'affirmait déjà en 1978, voire «une grammaire de la lecture»[41]: «j'me père mammaire grammamaire mammâme»[42], là où l'on pourrait déconstruire et reconstruire à l'infini le mot «grammamaire», selon que l'on l'associe au syntagme qui précède ou à celui qui suit: «grammaire de ma mère», en assonance avec «mammaire» qui précède, ou bien, en déplaçant au début du mot le phonème «ma», «ma grand-mère» qui est la «mamme âme», le fruit du figuier qui libère son insecte, voir l'âme, ou encore la «mammame», mot à la fois familier et mystérieux, dont chacun peut donner sa propre signification selon son imagination[43].

[40] Ces amalgames phonétiques et leurs glissements du sens peuvent concerner n'importe quelle partie de la singulière grammaire sollersienne: les formes verbales qui changent de champ sémantique en les lisant à haute voix ou les verbes avec les substantifs. C'est un processus qui produit, par exemple, l'amalgame de la deuxième personne du présent indicatif du verbe naître («nais») avec le syntagme verbal successif «n'es» avec un mouvement acoustique qui est en même temps répétition et variation: «si tu nais ils meurent si tu meurs tu nais pas mal d'arriver à ça» (Ph. Sollers, *Paradis*, cit., p. 8), ou l'agglutination auditive du présent indicatif du verbe perdre «je me perds» avec le substantif «père», qui à son tour se lie au syntagme qui suit «ma mère»: «j'me père mammaire» (*Ibid.*, p. 17). Et encore la fusion des adverbes avec les substantifs: la négation «non» qui se fond et se confond, en la lisant à haute voix, avec le substantif «nom» en en changeant le sens: «ainsi vit-il brûlant son non-même» (*Ibid.*, p. 103), sans oublier les très nombreux changements du genre des mots qui font, par exemple, du mot masculin «monde» «la monde à l'ammonde […] mammonde» (Ph. Sollers, *Paradis II*, cit., p. 11). Pour une explication plus exhaustive de la plupart de ces mots et d'autres encore cf. B. Donatelli, *Per una cosmogonia della parola:* Paradis *di Philippe Sollers*, cit., p. 323.

[41] R. Barthes, *Sollers écrivain,* cit.*,* p. 49.

[42] Ph. Sollers, *Paradis*, cit., p. 17.

[43] Jean-Luc Gullotta créera, par exemple, en 1985 un spectacle choréographie pour les

Dans ce Babel joyeux de la langue, chacun peut s'emparer de sa langue, de la jouissance de sa langue, «lalangue» dans le sens donné par Lacan, ou «lallangue» e «l'élangues», comme Sollers définit l'écriture de *Finnegans Wake*[44]. Mais ce n'est pas tout. La coulée verbale de l'écriture, son émission sonore produite à l'adresse de l'autre, signifie même «reconnaître les traces», selon la définition donnée par Julia Kristeva dans *Sèméiotikè*[45], remonter par le biais de la lecture aux origines du langage, au vocalisme archaïque du langage enfantin, fait de bégaiements, de vides, de répétitions («da da», «mec», «nec» «zizi») et aux combinaisons phoniques qui miment les mouvements de la succion sous-jacent à la pulsion: «c'est à boire non pas abba à boâre boââre»[46]. Et encore, elle indique la remonte aux formules rituelles et mystiques des langues à leur naissance: au-delà de la déjà citée syllabe sacrée, l'«om», le «na» de la métempsycose, une preuve de l'authenticité de l'incarnation, le «touei» de l'ancienne langue chinoise, joie qui mène à l'élévation, le «lâ'ilâha'illâh-llâh» des prières islamiques, le «shaddaï» de l'hébraïsme cananéen, etc.

La lecture à haute voix signifie même «tracer les traits luminés là où la vie palpite»[47] grâce à l'emploi des onomatopées, langue de la terre e du monde habité («ouah», «splash», «broum», «plouf», etc.) qui se mêlent aux comptines à la cadence hypnotique qui proviennent de loin, bien de loin, d'une voix de femme que l'on peut imaginer avec le yad adressé vers le livre sacré pendant qu'elle chante:

> lun lun yadlun y a pas d'homme universel univerpoivre univermiel
> yadlun yadlun […] yapadom […] yapadom yapadom[48]

Dans ce fleuve verbal, harmonieusement varié, un monde de mots et de sons palpite à son intérieur. Sollers invite même son lecteur à s'y brancher avec légèreté et gravité sur la «vox tubae vox suavi vox» de l'échelle musicale de ses «petits mots mutants»:

> et elle est là une fois encore dressée mon échelle bien légère et triste et bien ferme très joyeuse et vive et bien ferme […] ciel et terre pleine de l'énergie en joie d'autrefois[49]

enfants, L'*Enfance de Mammame* qui se veut comme un hymne à la différence.
[44] Ph. Sollers, *Joyce et Cie*, in «Tel Quel», n. 64, 1974, p. 21.
[45] Cf. J. Kristeva, *Sèméiotikè: recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris 1969.
[46] Ph. Sollers, *Paradis*, cit., p. 196.
[47] *Ibid.*, p. 13.
[48] *Ibid.*, p. 17.
[49] Ph. Sollers, *Paradis II*, cit., p. 115.

2. *«En joie d'autrefois». À la recherche de la voie sacrée*

L'expérience paradisiaque de Sollers aurait pu se conclure avec cette singulière invitation au voyage dans les plis ou les touches de son échelle scripturale/musicale, mais elle ne s'arrête pas puisque Philippe Sollers se lance dans d'autres projets audacieux, en recourant à la réécriture intermédiale de son œuvre. Il décide de mettre en scène la parole, de la traverser avec la caméra, afin de «représenter l'irreprésentable»[50]. Dès la fin de la publication *en progress* de *Paradis* dans «Tel Quel», et au moment même où il commence la publication du deuxième volume dans «L'Infini», il crée avec Jean-Paul Fargier une performance, *Paradis vidéo*[51], où lui-même lit les premières pages de *Paradis II* pendant que des écrans diffusent des «images préparées» et «des images en direct»[52]. Quelques années après, en 1983, il réalise la vidéo *Sollers au Paradis*[53] toujours avec Jean-Paul Fargier, qui signe même la mise en trame. Par ailleurs il participera à cette vidéo en tant que seul protagoniste et narrateur. Au premier plan, lui qui récite, le regard droit dans la caméra, ses gestes qui donnent le rythme à sa voix, l'expression de son visage, son corps à la respiration visible, et puis de gros plans sur sa bouche, son articulation dans l'acte de l'émission de la voix. Dans l'arrière-plan des images déferlent à toute vitesse en s'alternant avec d'autres au mouvement plus doux, presque au ralenti, puis la silhouette de l'écrivain de profil, dont le corps transparent est traversé par son écriture manuscrite («un corps écrit contre-écrit»[54]), ou bien Sollers lui-même, couché sur un banc de Venise, son corps en transe. «La voix s'incarne», soutient Fargier et «projette un corps dans le décor»[55]. À ces mots font

[50] C. Chartrand-Laporte, *Deux romans, des performances, une vidéo:* Paradis *de Philippe Sollers, des déclinaisons du réel*, in «Interférences littéraires/Literaire interferenties», n. 11, octobre 2013, p. 77.
[51] La datation de la performance est incertaine. D'après Sollers et Fargier, elle a été créée en 1980 au Centre Pompidou. Cf. Ph. Sollers, *Spectacle de la voix*, in *Sollers vidéo Fargier: une voix sept fois*, A d'hoc - Xavier D'Arthuys, Paris 1988, p. 23. Selon Armine Kotin Mortimer elle a été créée en 1982. Cf. A. Kotin Mortimer, *Vidéo vs. Télévision: Sollers au Paradis*, in «Contemporary French Civilization», n. 28, t. 2, 2004, p. 207. Par contre Philippe Forest ne précise pas l'année exacte de sa création, mais la place entre 1981 et 1983. Cf. Ph. Forest, *Histoire de Tel Quel*, Seuil, Paris 1995. Cf. à ce propos même Chartrand-Laporte, cit., p. 75, note 2.
[52] *Ibid.*, pp. 75-76.
[53] Suivra, en 1984 une deuxième vidéo, *Sollers au pied du mur*; ces deux vidéos se trouvent aujourd'hui en DVD chez Art Press 2007.
[54] Ph. Sollers, *Paradis II*, cit., p. 107.
[55] P. Fargier, *En avant la musique*, in *Sollers vidéo Fargier: une voix sept fois*, cit., p. 9.

écho ceux de Sollers qui, à son tour, affirme:

> Il faut que je me place dans la dimension où je verrais mon corps au-dessous de moi, à la verticale, dormant profondément, et moi avec ma voix, au-dessus de plus en plus agile et rapide pour ce corps qui s'endort, disparaît au plus profond du sommeil, image de la mort. Il y a des moments où ça m'arrive bien; d'autres, où ça m'arrive moins bien. Mais quand ça m'arrive bien je suis en état d'extrême fragilité au-dessus d'un paysage hypnotique. Et à ce moment-là je saisis la coïncidence – hypnotique – entre mon corps, les images et le public [56]

L'expérience de l'écriture parlée et qui se voit, ne s'arrête pas pour Sollers avec cette vidéo. Lorsque *Paradis II* paraît en volume, pour en célébrer la sortie, il décide d'en donner une lecture publique filmée, *Sollers lit Paradis II* [57]. Sur l'arrière-plan des images fixes, des livres disposés par blocs sur les rayons d'une bibliothèque (la réalité contingente) et au premier plan seul le visage de Sollers, sa bouche qui récite, ses gestes, sa figure, voire son corps. C'est le corps de l'écrivain *versus* l'image qu'on a de lui:

> On ne s'intéresse pas assez au corps des écrivains: il a la même importance que leurs livres. […] Le corps, donc, pas l'image. Ce corps là, cet ensemble de gestes ou d'intonations, ce système nerveux là. […] Il y a bien continuité de tissu et de rythme entre les livres et la façon dont le corps qui les a écrits marche, parle, se tait, apparaît, disparaît [58]

Quatre ans de silence et Sollers revient encore sur son aventure paradisiaque. En 1990, dans la revue «L'Infini», apparaît le premier extrait d'un troisième volet de l'œuvre, *Paradis III*, aujourd'hui encore en chantier, suivi par des remarques de la main de l'écrivain lui-même. Cet extrait s'ouvre avec un «temps parfait», se soustrayant au temps qui passe. C'est la répétition un peu variée, et Sollers le souligne, des derniers mots de *Paradis II*, «sancte spiritus tempus perfectum tactus ciel et terre pleine de l'énergie en joie d'autrefois» [59]. Ici, on lit:

> mais oui je les vois s'étaler partout maintenant gauche-droite comme s'ils avaient été lus dans un autre espace tempus perfectus je répète

[56] Ph. Sollers, *Spectacle de la voix*, *Sollers vidéo Fargier: une voix sept fois*, cit., p. 24.
[57] Vidéo réalisée par Gérard Courant <https://www.youtube.com/watch?v=k5a6LknOirg> (consulté le 15 septembre 2016).
[58] Ph. Sollers, *L'éthique de Beckett*, in *La Guerre du goût*, Gallimard, Folio, Paris 1994, pp. 494-495.
[59] Id., *Paradis II*, cit., p. 115.

> ciel et terre disparue en joie d'autrefois sacrés petits signes moulés dans leur ombre quel plaisir de les retrouver de s'y plonger de les faire voler dedans et dehors avec eux en eux tout au fond d'eux face à eux loin d'eux comme si on avait dormi malgré eux résistant au vent au courant au giflé du temps dans son vent les revoilà en silence j'écoute[60]

C'est de nouveau l'œil qui capte l'onde sonore émise par les mots, tant de signes qu'il voit s'étaler partout, qui s'envolent et qui résonnent. Mais quels sont ces «sacrés petits signes moulés dans l'ombre» et quels sont «cet espace» et «ce temps parfait»? Ce sont les signes que l'encre trace sur la feuille, et notamment ceux très particuliers d'une ancienne écriture chinoise que Sollers reproduit dans le frontispice en regard du texte. La mise en page de cet extrait de *Paradis III* est, en effet, savamment étudiée. Il se trouve en ouverture d'un dossier dédié à la Chine, au titre éloquent «La Chine toujours»[61], précédé d'un passage d'un rouleau horizontal (encre sur papier) qui porte le titre *Autobiographie*, reproduit dans le frontispice. La légende nous informe qu'il s'agit de *La Hardiesse extrême* du moine zen Huaisu, datée de 777, et la particularité de cette calligraphie consiste dans le fait qu'elle est cursive, ce «gauche-droite» auquel fait allusion Sollers dans le texte. C'est «l'écriture folle» créée par le moine lui-même et le taoïste Zhang Xu, et «elle se pratique seulement pendant l'extase de l'ivresse alcoolique»[62].

Il est évident que tout l'extrait de ce troisième volet de *Paradis* est centré sur le rapport que Sollers instaure avec la Chine et notamment avec l'origine sacrée et enchanteresse de l'écriture chinoise. Premièrement, le lien entre l'autobiographie du moine Huaisu et la sienne. À Sollers lui-même de le dire explicitement, en déclarant, plus tard et ailleurs, qu'il faut lire *Paradis III* «comme la suite de la vraie autobio-graphie d'un "écrivain européen d'origine française", enclin à l'extase et à l'ivresse, "qui, très tôt, s'est intéressé à la Chine"»[63]. D'autre part, n'avait-il pas affirmé déjà dans *Paradis* «j'aime la chine j'en rêvais avant de savoir qu'elle vivait mon système nerveux»[64]? Il s'ensuit que, dans ce début de *Paradis III*, Sollers essaie un contact permanent entre la Chine («je tape chine toujours») et le lieu

[60] Id., *Paradis III*, in «L'Infini», n. 30, été 1990, p. 121.
[61] Dossier qui parle largement – par les écrits qui le composent – du mouvement démocratique qui a eu lieu à Pékin en 1989 et qui aboutit à un bain de sang et plusieurs arrestations.
[62] C'est ce qu'affirme le sinologue Léon Vandermeersh, cité in *La Hardiesse extrême: Paradis III*, <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article555> (consulté le 15 septembre 2016).
[63] Les mots entre guillemets anglais doubles sont de Sollers. Ph. Sollers, *Un vrai roman*, Plon, Paris 2007, p. 107. Cit. in <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article555> (consulté le 15 septembre 2016).
[64] Ph. Sollers, *Paradis*, cit., p. 107.

où il va écrire ce troisième volume de la trilogie paradisiaque, son studio situé dans le septième arrondissement de Paris («je tape paris septième arrondissement») par le biais du «petit infini», la dilatation de l'instant d'évocation joycienne, le lien d'une amitié impérissable:

> je tape petit infini et l'adresse on va voir si quelqu'un est là vingt-deux heures ici cinq là-bas haut en bas droite-gauche en français pas évident [65]

En même temps, il demande au clavier de son ordinateur de remémorer la Chine, avec un jeu de mots juxtaposés qui renvoient à l'encre de chine et à la Chine elle-même, et au fil d'une lecture conjointe, à l'écriture ancienne chinoise: «je tape chine toujours je demande au clavier sa mémoire de chine» [66]. En effet, ce que Sollers demande à son écriture, c'est de remémorer la Chine ancestrale, taoïste, où tout est résonance, tout entre en résonance:

> Chaque chose, chaque élément, chaque événement entre automatiquement en résonance avec d'autres. Et il est à ce moment-là flagrant que la musicalité de ce qui apparaît / disparaît est la chose la plus importante [67]

Au fil de cette consonance intense et joyeuse entre son œuvre et la pensée et l'écriture chinoise (qui l'a fasciné depuis toujours), il a écrit plusieurs essais, et bien de ses romans portent dans leur titre ou à leur intérieur l'inscription des idéogrammes chinois: *Drame*, *Lois*, *Passion fixe*, etc.[68]. Même *Paradis* en garde plusieurs traces, avec sa recherche de la voie, du «dao» [69], où les choses redeviennent ce qu'elles sont en elles-mêmes, découlant de l'ombre, «riches de leur inépuisable vacuité» [70]. Là, Sollers s'était imaginé qu'il était au bord de la rivière Luo en train de regarder, du haut d'un petit pont «suspendu», la «vielle rivière de chine», l'«encrier» où, selon la légende, est sortie la tortue portant sur ses écailles l'écriture chinoise:

> là maintenant serait la tortue tatouée émergeant de la luo là-bas à loyang pont suspendu roseaux fin d'après-midi tombeaux han on était

[65] Id., *Paradis III*, cit., p. 121.
[66] *Ivi*.
[67] Ph. Sollers, *Déroulement du Dao*, cit., p. 160.
[68] *Ibid.*, pp. 159-160.
[69] Transformé en «tao» par les occidentaux.
[70] Cf. Lao zi, *Daode jing: le livre de la voie et de la vertu* par Rémi Mathieu <https://www.pileface.com/sollers/spip.php?article676#section2> (consulté le 15 septembre 2016).

> descendu pierre humide pour remonter dans ce vert doré eau noire falaises exactement comme il y a cent ans […] et elle était là la mince opaque plus vieille rivière de chine encrier lent courant serpentant c'est là que l'écriture est née saluez c'est là son four d'eau sa chambre d'écho de là les caractères sont sortis gravés sur écaille et nous penchés sur ses mailles ne sachant ni lire ni écrire tombés d'ouest […] statues pour dire quoi les bornes du sans qui sans quoi marquées pour faire quoi mur d'orchestre les figures ne comptent pas trop terrestres mais le trait projeté bronzé et en bas le fleuve remous glacé chauffé trou et en bas plus bas la tortue la mue luo vieille vieille luo sans hâte sans date et en bas plus bas océan nuage et voilà ça remonte en haut pour pleuvoir dragon entre ciel et mer crêtes nage bonzes brûlés marécage pluie fine suie pluie sans fin sur nankin bruits bambous bruine temple fouillis buissons abandon […] il s'est arrêté là le vieux temps de résumer la doctrine balancement effacement dénouement comment venir sans venir partir sans partir être là et pas là visage caillou et hibou comment tenir le fil l'entre-deux le bleu ça c'est la chine[71]

Dans le secret de cette vieille petite rivière noire, se cache la vérité du temps retrouvé, le «vieux temps» qui habite «l'entre-deux» de l'existence. «Fleurs en grappes de beauté, l'oiseau de la vallée lance un cri de silence», écrira-t-il dans *Déroulement du Dao*, en suivant la promenade du poète chinois du VIII[e] siècle. «Un cri de silence, – continue Sollers – voilà c'est la Voie[72].

Avec les mêmes «sandales légères» du poète chinois[73], il entreprend vingt ans après, de nouveau et à nouveau, son voyage paradisiaque à la recherche de sa voie 'sacrée', en parcourant celle du christianisme et ayant comme guide l'auteur de la *Divine Comédie*. Émule de Dante, qui a fait «un poème sacré, ce qui n'est pas de la "poésie-poésie" mais exerce vraiment une fonction *sacrée*»[74], il se met à travailler à un projet qui est en même temps DVD-LIVRE. Son intention déclarée est de faire un film *sacré* où «chaque plan soit pensé en fonction de chaque parole ou de chaque musique de façon à laisser entendre, vers Dante, ce que pourrait être un espace qui serait totalement changé ou *des* espaces, à partir d'un temps retrouvé»[75]. Il le réalise en 2010, avec Georgi Galabov et Sophie Zhane, d'après une conférence tenue à Paris au Collège des Bernardins (*Le catholicisme de Dante*). Le titre est très éloquent: *Vers le Paradis. Dante au*

[71] Ph. Sollers, *Paradis*, cit., pp. 106-107.
[72] Id., *Déroulement du Dao*, cit., p. 157.
[73] *Ivi*.
[74] Ph. Sollers. *Au préalable*, *Vers le Paradis. Dante au Collège des Bernardins*, Desclée de Brouwer, Paris 2010, p. 15.
[75] *Ivi*.

Collège des Bernardins. Il ne s'agit pas d'un documentaire, souligne Sollers; il s'agit d'entrer «dans une autre relation entre la parole et la musique, c'est-à-dire le *voir* et l'*entendre* […], de faire sentir, de façon intense, qu'on ne filme pas pour rien, qu'on ne parle pas pour rien, et que le dire suppose une certaine jouissance fondamentale»[76].

Mis à part Dante, dont le portrait apparaît à plusieurs reprises dans les œuvres d'art qui déferlent et font d'arrière-plan à la voix de Sollers qui récite, il y a d'autres présences importantes dans le film que l'écrivain considère comme des «évangélistes»: d'une part Monteverdi, Haydin, Bach et Mozart, d'autre part Giotto, Titien, Michel-Ange et Bernin, avec une résonance surprenante. En effet, tout dans le film résonne: le son des cloches de Saint Pierre avec une musique ancienne chinoise de fond, hommage à «l'Église catholique clandestine chinoise, celle qui est restée fidèle à Rome, donc au Pape, et qui est, jour et nuit, réprimée et persécutée»[77]. Et encore les images symboles de la chrétienté avec celles de l'art chrétien, la figure de Dante et celle de Sollers tandis que sa voix récite:

> L'heure de Rome est toujours la même, le temps est arrêté ou plutôt explosé, débordant, cascadant, fluide et fixe comme la Gloire du Saint Esprit de Bernin au fond de Saint-Pierre, colombe blanche du vide cerné fondant sur nous pour toujours au milieu de l'or… Voilà le roman. L'interminable et sans cesse nouveau et toujours le même, et de nouveau sans cesse varié par rapport au même. Avec ses aiguilles et ses personnages et ses visages, et ses attitudes pointées sur tous les chiffres à la fois. Les cloches sonnant toutes les heures à la fois. À toute volée. En plein dans les dates. *Urbi et Orbi*. Le temps n'a jamais été perdu ni retrouvé. Il n'a jamais été il n'a jamais été ce qu'il est. À chaque instant. Au-delà des cadrans, des montres. Malgré les astres. À travers les astres, les désastres. *Candor illaesus*… Blancheur intacte… Gravée, dessinée, sculptée, peinte, emportée, chantée…[78]

Nous ne savons pas à l'heure actuelle si l'aventure paradisiaque de Philippe Sollers, commencée dans un certain sens avec Dante, qu'il découvre très jeune, s'arrête ici avec Dante, et en annexe avec la lecture du chant XXXIII du *Paradis* de la *Divine Comédie* et *Gloria* (*Journal de Paradis*) de Sollers, publié pour la première fois dans «Tel Quel» en 1981, dans le film en version chantée:

[76] *Ibid*., pp. 15-16.
[77] *Ibid*., pp. 16.
[78] Ph. Sollers, *Vers le Paradis. Dante au Collège des Bernardins*, DVD, cit., 9:41-11:23.

> Inlassablement, il le répète, Monteverdi, ce *Gloria* de base, dans les *Selva Morale*, du début à la fin. Chaque voix seule, et les chœurs du haut, ceux du bas, ils en viennent tous là, dans la perte du sens en pleine vibration d'après l'orgue[79]

Ce qui est sûr, c'est qu'il continuera à faire résonner, et pendant longtemps, sa 'lyre', l'instrument mythologique à cordes, obtenu d'une carapace de tortue, qu'Apollon faisait jouer pour faire vibrer le monde. Et ce n'est pas un hasard si l'auteur de *Paradis* a choisi comme nom d'écrivain le pseudonyme Sollers. Selon l'une des pistes indiquées par lui-même, le mot *sollers*, d'origine latine, composé par *sollus* et *ars*, se trouve associé dans l'*Ars poetica* d'Horace à la lyre, «"*lyrae sollers*", qui a la science de la lyre»[80]. Et l'on pourrait même aller plus loin. En prononçant ces mots à haute voix, et Sollers nous autoriserait à le faire, «lyrae sollers», peut se fondre et se con-fondre avec «lire Sollers», voire «lire celui qui possède la science de la lyre».

[79] Id., *GLORIA (Journal de* Paradis*)*, in «Tel Quel», n. 87, Printemps 1981, p. 13.
[80] Id., *Un vrai roman. Mémoires,* Plon, Paris 2007, p. 13.

Muriel Drazien

Gli istanti di Risset e Lacan

Avevo conosciuto Jacqueline, appena arrivata a Roma, dove lei si trovava già da qualche tempo. Fu Jaques Lacan che mi raccomandò – più che 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, gli anni successivi al Sessantotto, ma precedenti a ciò che in Italia si chiamarono poi gli 'anni di piombo'.

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

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

Abbiamo avuto percorsi diversi – lei professore universitario di professione, io psicanalista – percorsi che ci permettevano di ritrovarci ogni tanto su un terreno comune: certamente la psicanalisi, secondo le scelte che lei faceva delle opere di Freud e di Lacan, ma soprattutto la letteratura che era sempre stata il mio interesse maggiore: Joyce, Dante, Proust. Ci incontrammo anche su Artaud, sulla follia, sulla psichiatria, sull'anti-psichiatria di Laing e Cooper, di Deleuze e Guattari…

Poco dopo il mio arrivo a Roma, e secondo la tradizione della Scuola di Lacan, mi sono ingegnata a formare un gruppo di studio. Su 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 che chiamava la *bi-logica*, (cioè una logica che comprendeva la funzione conscia e quella inconscia nel determinare ogni atto). Matte Blanco era in rapporto con Lacan, appunto essendo 'eretici' tutti e due rispetto all'Istituzione psicanalitico freudiano-ortodossa dei loro rispettivi paesi. All'epoca Lacan era poco conosciuto in ambito universitario in Italia, ma molto apprezzato da un gruppo di giovani psichiatri della Cattolica, 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 di «Le Monde» a Roma all'epoca, si incontrava ogni settimana nel mio studio allora a Villa Balestra, per leggere e studiare i testi lacaniani. De Risio ed altri hanno in seguito partecipato al Convegno dell'EFP di Roma del 1974 con interventi spontanei anche se cercavano di 'far quadrare il cerchio', applicando la *bi-logica* e la matematica di Matte Blanco a ciò che avevano carpito delle lezioni di Lacan. Vuole dire che Jacqueline fiutava l'innovazione negli insegnamenti di entrambi, ma purtroppo non potei seguirla in quella dell'analista cileno, che conoscevo ma le cui teorie rimanevano troppo estranee alla mia formazione parigina, come la sua insistenza sul rapporto *bi-personale*, e anche la *bi-logica*. Questa propensione al binario non poteva conciliarsi con la funzione *terza* del linguaggio, *l'A grande*, luogo della parola, il concetto fondamentale per Lacan, che regge ogni rapporto tra *parlesseri* (o essere parlanti).

Jacqueline era certo più legata a Lacan, era nata e cresciuta 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 attestano fino in fondo questa sua formazione. Posso testimoniare del rapporto di amicizia, magari poco conosciuto, tra Jacqueline e il grande psicanalista, e di come a Roma si siano frequentati. Ecco alcuni miei ricordi degli incontri tra i due di non tanti anni fa.

Lacan adorava Roma e ci veniva spesso anche solo per rivisitare i 'vecchi amici' che erano diventati i luoghi, i quadri, le pietre stesse, e per 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 nelle visite che facevamo in gruppo. Gli sforzi per trovare

nuovi posti, tesori insoliti da proporre alla sua attenzione erano sempre molto ben ripagati dai commenti spontanei e inconsueti da parte di chi si faceva volentieri guidare nella città (comunque, quasi sempre accompagnato dal *Guide Bleu* sottobraccio). Si scopriva assieme a lui ciò che da soli non si vedeva, ciò che i suoi commenti rivelavano nel suo sguardo così particolare, sorprendente e insieme spiazzante. Aveva certo 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 *bohème*, così gli sembravano quelle da Jacqueline.

Quante volte abbiamo visitato assieme i luoghi segreti di Roma, come il tempio di Mitra a Porta Maggiore, o la Domus Aurea sul Colle Oppio che Jacqueline tentava di salvare dai nuovi progetti di rimaneggiamento. È proprio su questo sito, sul Colle Oppio, che lei e io abbiamo cenato insieme nel luglio scorso, giusto un anno fa, godendo del tramonto sulle rovine.

Difficile enumerare tutti i luoghi visitati assieme, come la chiesa di Sant'Ignazio con il suo soffitto in *trompe-l'oeil,* o l'Appia Antica, oppure la collezione d'arte antica di Palazzo Torlonia alla Lungara che Pasquale Chessa aveva ottenuto per una visita eccezionale dall'ultimo principe Alessandro.

Jacqueline ha commentato per Lacan il film di Pabst, *I misteri 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 decifrante*, 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»[1].

Al momento di una passeggiata a Pasqua nel 1975, fermandosi davanti a Sant'Andrea della Valle, guardando le cupole della Città Eterna, Lacan esclamò «Elles vont gagner», cioè la vera religione, il Cristianesimo, sarebbe sopravvissuta alla psicanalisi. La sua esclamazione portava ad un'asserzione che non poteva certo lasciare Jacqueline indifferente. Lacan faceva questa previsione pessimista riguardo l'avvenire della psicanalisi come per indicare che la Religione offre a ciascuno il Senso, un senso per ogni cosa. Offre un senso alla vita, insomma, tutto ciò che la psicanalisi non può fare, e perciò 'loro' avrebbero vinto, avrebbero prevalso su di essa. La chiesa ha

[1] J. Risset, *La fiction decifrante* in F. Salina, *Immagine e fantasma: la psicoanalisi nel cinema di Weimar*, Kappa, Roma 1979, p. 189.

gratificazioni da dare che 'noi' non abbiamo.

Fu nel 1974 che si tenne il Convegno Annuale della Scuola di Lacan, l'EFP a Roma, al Conservatorio di Santa Cecilia in via dei Greci. Risposi alla richiesta del "Direttorio" dell'*École Freudienne de Paris*, per commemorare in questo modo il forte legame di Lacan con Roma, riferito particolarmente alla sua conferenza pronunciata nel settembre del 1953, cioè vent'anni prima all'Istituto di Psicologia dell'Università di Roma, dal titolo *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse,* conosciuta in seguito come lo scritto 'storico' *Le rapport de Rome*. Questo testo segnò una tappa fondamentale dell'insegnamento di Lacan, a partire dal quale fu lanciato il suo famoso 'ritorno a Freud'.

Il convegno fu l'occasione memorabile per accogliere una conferenza importante di Lacan intitolata *La troisième*. Jacqueline era presente. Però ciò che c'è di saliente è che alla vigilia dell'apertura dei lavori, il giorno 29 ottobre 1974, nella sala barocca di Palazzo Capizzucchi (là dove si trovava il mio studio all'epoca) ci fu una Conferenza Stampa durante la quale Lacan parlò e rispose alle domande dei giornalisti e studiosi presenti. Quella sera Lacan 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 altro convegno nel maggio 2001, organizzato per il centenario della nascita di Lacan. Il convegno «Mosé e il Nome-del-Padre», si tenne nella stessa sala. L'intervento di Jacqueline, era intitolato *La vera religione* è*…la romana*.

Eccone qualche estratto. (Il testo per intero è stato tradotto e pubblicato nei «Quaderni lacaniani» 3 del 2005):

> Madame Y chiede: «La psicanalisi diventerà una religione?»
> Lacan risponde: «La psicanalisi? No, almeno 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!»[2].

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»[3].

Nel suo testo Jacqueline riprende la frase pronunciata da Lacan, «Elles

[2] Ead., *La vraie religion c'est la romaine*, in «Quaderni lacaniani», n. 3, 2005, p. 27.
[3] *Ivi*.

vont gagner» davanti alle cupole di Roma, e poi dell'annuncio che aveva fatto quella sera a Campitelli, prevedendo la preminenza della religione sulla psicanalisi negli anni a venire. Ma alla domanda della sala su quale fosse la 'vera religione', Lacan risponde, 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, un episodio un po' comico che coinvolse Jacqueline con Lacan e i suoi compagni, si è svolto al Convento del Sacro Cuore a Trinità dei Monti. Lacan osservava gli affreschi assieme alla Madre Superiore, cercando di individuare i personaggi rappresentati e nominarli. Ad un certo momento Lacan chiese alla sua ospite chi era rappresentato in quel dipinto. La risposta alla domanda se quel personaggio nel dipinto fosse Nostro Signore si rivelò evasiva ed incerta. «Vous voyez ma Mère – disse Lacan – que vous même vous n'en êtes pas sûre!». «Vede Madre – disse Lacan – neanche lei ne è tanto sicura!».

Jacqueline aveva trovato molto divertente questo scambio rivelatore di quanto le solide credenze possano rivelarsi traballanti quando vengono minimamente interrogate. Chiaro che Lacan si divertiva ad ostentare il divario tra ciò che si prende per una evidenza e la rappresentazione che è sempre soggetta all'interpretazione. Si trattava di cogliere la divisione del soggetto, con un pizzico d'umorismo. Per lui, l'interpretazione per essere efficace risiede nell'equivoco, perché affonda proprio in questa divisione, come dimostrano questi due episodi che piacevano tanto a Jacqueline. 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, la salvò e la integrò al Centro Studi Italo-francesi a Piazza Campitelli, dove avevo da tempo il mio studio. 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 bene le nostre conferenze e 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 attraverso decenni i nostri amici francesi e italiani. Pannelli che si leggono ancora tutt'oggi con le date e i titoli dei nostri interventi svolti lì. Come ho detto, Jacqueline amava leggere le scritte sulle mura di Roma di storie ed eventi, che chiamava i suoi 'geroglifici'.

Nel 2010 ha partecipato 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[4]. 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 l'insegnamento di Lacan a Roma dove mi trovavo ai miei inizi, molto isolata.

Alcuni anni fa diedi un contributo ad una raccolta di testi scritti per lei da suoi colleghi universitari e amici, che fu chiamata *I pensieri dell'istante*. Un titolo nel quale si può riconoscere la sua spontaneità e il suo estro. C'è 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 del 2014: l'istante in quanto colpo di fulmine. «Ils trouent la mémoire, ils révèlent, se vantent. Disent que par eux la vie vaut d'être vécue…»[5].

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»[6].

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 da 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[7].

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

[4] J. Risset, *La pantera profumata*, in «La Célibataire: Revue de psychanalyse», 21, 2010, pp. 113-118.
[5] Ead., *Les Instants les éclairs*, Gallimard, Paris 2014, p. 9.
[6] *Ibid.*, p. V.
[7] J. Risset, *Ninfa dal nome che quasi scompare*, in *Il tempo dell'istante. Poesie scelte 1985-2010*, Einaudi, Torino 2011.

Ti lascio cara poesia
stai bene

io vado altrove
a vedere se ci sono

e tu
non hai
che da seguirmi [8].

[8] Ead., *Promenade M.*, in *Il tempo dell'istante*, cit., p. 107.

Laura Santone

A ritmo di jazz: Les Instants les éclairs

...et cet accord
splendide
insiste
(*Il tempo dell'istante*, «Sphère»)

Svilupperò le mie riflessioni a partire da una premessa che può apparire superflua, ma che mi consente di tracciare sin da subito l'asse di questo mio intervento. Quando insieme ai colleghi del Comitato Scientifico abbiamo iniziato a pensare alla rosa dei titoli per questo Convegno, cercando di avvicinarmi il più possibile alla cifra che caratterizza l'unità dell'opera di Jacqueline Risset avevo proposto, come primo titolo, «Dans les rets de la lettre», con una evidente allusione a Lacan, e come secondo titolo «Le parti pris du rythme», con un'altrettanta evidente allusione a Dante, alla traduzione della *Divina Commedia* e, più recentemente, delle *Rime*. Lacan e Dante, dunque: due presenze centrali per Jacqueline Risset, due presenze che rappresentano nello stesso tempo due opzioni di scrittura che né si escludono né si contraddicono. Da un lato, la *lettera* e le sue *reti*, «i numerosi pentagrammi della partitura che la parola forma nei registri del linguaggio»[1]; dall'altro, il ritmo, e il gioco – desiderante – dei suoi 'intrecci', ovvero le sue scosse, le sue rotture, le sue epifanie. Ma il mio intervento, oggi, convoca una terza 'voce', quella del jazz. Un accostamento bizzarro? una presenza fittizia? O piuttosto un modello più nascosto, meno rivelato?

Chi conosceva Jacqueline Risset ben sapeva della sua sensibilità musicale. Aveva, come Mozart, l'orecchio assoluto, e suonava il pianoforte, definito, non a caso, come il più nobile e il più intellettuale degli strumenti. Aveva preso lezioni, insieme ai suoi fratelli Jean-Claude et Chantal, da

[1] Come scrive Lacan, citato da J. Risset in *Il silenzio delle sirene*, Donzelli Editore, Roma 2006, p. 130.

Robert Trimaille, allievo di Alfred Cortot all'Ecole Normale de Musique di Parigi, come lei stessa peraltro rievoca nelle ultime pagine di *Les Instants les éclairs*. Mirabile era ogni volta, come racconta anche la sorella Chantal[2], la sua esecuzione della *Fantasia in re minore* di Mozart, ma nondimeno potrebbe dirsi di Bach, Monteverdi, Debussy, Stravinsky, Ravel…Ciò che è forse meno noto era la sua profonda passione per il jazz, e tra i suoi musicisti prediletti vi erano due compositori e pianisti di eccezione, Bill Evans, sul quale progettava da tempo di scrivere un libro, e Thelonious Monk, cui dedica, significativamente, *Sphère*, una delle poesie scelte che si trovano con autotraduzione a fronte in *Il tempo dell'istante*[3].

Fatta questa premessa, vengo a *Les Instants les éclairs*. È l'ultimo libro che Jacqueline mi ha regalato, accompagnandolo come sempre con una affettuosa dedica, ed è il libro dal quale sono voluta ripartire in occasione della commemorazione SUSLLF che si era tenuta al Centro Studi Italo-francesi il 6 febbraio 2015[4]. Nel selezionare i brani che erano poi stati

[2] In uno scambio mail con Umberto Todini, che qui ringrazio vivamente per la sua segnalazione, Chantal Risset Leymaire scrive: «Jacqueline et la musique. Je crois que là, comme en tout, elle était ouverte à toutes les formes. Mozart, Bach, Monteverdi, Debussy, Ravel, Stravinsky, Messiaen, cela est sûr. Je l'avais entendue jouer très bien assez récemment la *Fantaisie en ré mineur de Mozart*. J'aurais pu penser alors (peut-être l'ai-je fait) que l'eau avait coulé depuis les leçons de Robert Trimaille, évoquées à la fin de *Les Instants les éclairs*. Il y a un instant que Jacqueline évoquait avec une certaine jubilation, c'était quand il avait écrit avec sa belle écriture ferme, en très grand: AFFREUX, sur une partition que Jean-Claude doit toujours avoir, juste après qu'elle ait joué. M. Trimaille nous disait souvent "allant" (adj: qui marche facilement ou avec plaisir; nom: ardeur d'une personne qui va de l'avant, qui ose entreprendre) qui était le nom du fleuve qui traversait Montbéliard, sa ville). D'autre part, j'ai toujours remarqué la grande écoute de Jacqueline de la musique; elle faisait des analyses très sensibles et justes, avec ce souci, accompli de la formulation, qui l'animait en toutes circonstances et dans tous les domaines». Nondimeno significativo quanto scriveva, sempre a Umberto Todini, Jean-Claude Risset il 22 gennaio 2015: «Jacqueline et moi avons assisté en 1950 au dernier récital de Dinu Lipatti – ce qui a compté dans notre vie. Nous n'avons pu le rencontrer: il (très malade) était épuisé à la fin du concert: mais nous avons chacun un mot autographe datant de cette journée. Notre professeur de piano, Robert Trimaille, élève de Cortot à l'École normale de musique, connaissait Lipatti et nous a fait entrer dans la musique, ses miracles et ses exigences – il a joué pour moi un rôle décisif pour me faire oser envisager la musique comme métier...». Entrambe le testimonianze che vengono qui citate sono conservate presso A.R.T.

[3] J. Risset, *Il tempo dell'istante. Poesie scelte 1985-2010*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2011, pp. 118-125. L'autotraduzione in italiano della poesia *Sphère/Sfera* aggiunge in epigrafe «*per Thelonious Monk*», indicazione che nella versione francese Risset aveva preferito trattenere nell'implicito gioco di risonanza tra il titolo e il nome completo del musicista: Thelonious Sphere Monk.

[4] La commemorazione si era svolta al Centro Studi Italo-francesi nell'ambito della celebrazione

messi in voce dall'attrice Elena Gaffuri e da Linda Gil, netta era stata la sensazione, ad ogni rilettura, di trovarmi all'interno di una 'esecuzione' che prendeva forma nell'indefinito dell'ascolto, in una tensione di costante apertura al tempo e alle sue potenzialità. La *lettre* mi si rivelava, cioè, in una sorta di struttura dissipativa – una sorta di *dépense*, secondo un termine di ascendenza batailleana molto caro a Jacqueline – in cui a svilupparsi non era una trama, ma una 'rete' di tracce, di indizi, di voci, che incrociavano i propri fili nel flusso di una Presenza. Ad avverarsi era, più precisamente, una fenomenologia del sentire, un palpitare che nelle 'reti della lettera' tratteneva, accanto a una Presenza, un ascolto. A dispiegarsi era un repertorio-in-azione – come si dice nel gergo jazz – che giocava nella velocità dell'improvvisazione – da non confondere, si faccia attenzione, con la nozione di improvviso –, scuotendo la relazione tra l'io, il pensiero e il tempo. Da qui, allora, la decisione di accompagnare la lettura dei brani scelti con un sottofondo musicale tratto dal repertorio di Thelonious Monk. Poiché in *Les Instants les éclairs* vibra, tra l'altro, un 'colore jazz', che non ritengo azzardato definire 'il colore Monk'. E *pour cause*. Monk è infatti, per antonomasia, il musicista degli accordi luminosi – il musicista degli 'éclairs', potremmo parafrasare –, è colui che nell'introdurre nel jazz una nuova concezione del ritmo segna l'irruzione del pensiero nel flusso della musica[5]. Ma, ancor più, Monk professa, notoriamente, un gran disprezzo per la forma, per il progetto – la forma è solo una necessità di principio, non merita nessuna attenzione particolare –, il cuore della sua musica è ciò che pulsa al di là delle misure – al di là dei 'segni' –, il cosiddetto *the inside*, vortice eracliteo, ma anche freudiano, all'interno del quale il linguaggio, insieme al tempo, 'si fa', 'si inventa', perdendo così il suo carattere predatorio. Le sue frasi musicali sono state definite «des petites merveilles d'intelligence musicale» che disegnano, a cascata, «un collier de perles rares, enfilées une à une à toute vitesse»[6]. 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 de bons mot: ce sont des mots qui

del cinquantenario della SUSLLF (Roma, Ambasciata di Francia e Centro Studi Italo-Francesi, 5-6 febbraio 2015).

[5] «Dizzy [Gillespie] parle, Monk pense», rimarca non a caso Laurent de Wilde nel ripercorrere il genio musicale di Monk. Cfr. *Monk*, Gallimard, Paris 1996, p. 41. Voglio qui ricordare che la traduzione italiana del libro, uscita nel 1997 per le edizioni Minimum fax, include una prefazione del Maestro Enrico Pieranunzi, che ha messo in musica diverse poesie tratte da *Il tempo dell'istante*. Monk, pertanto, appare come il *fil rouge* attraverso il quale passa la presenza della musica e la sua messa in risonanza con la scrittura di Risset.

[6] L. De Wilde, *Monk*, cit., pp. 47-48.

ne croient pas en eux-mêmes», «ce sont des mots *instantanés*»[7]. Da qui, titoli quali *Trinkle Tinkle*, *Little Rootie Tootie*, *Rhythm-A-Ning*, che risuonano come enunciati minimi, sintagmi-éclairs; sempre da qui, sulla tastiera, la velocità del suo fraseggio – attraverso il passaggio del pollice sotto le altre dita –, i giri armonici sostenuti dal ritmo piuttosto che dalla melodia, il peso dato alle pause, ai silenzi; in breve, la concezione della musica quale campo di ascolto e della sorpresa 'ossimorica', la sorpresa che nasce, cioè, da quella che Deleuze chiama la «répétition différente»[8].

Detto questo – e, mi preme sottolinearlo, detto profanamente da chi non è né musicologo, né musicista –, faccio, sintomaticamente, dell'aggettivo «instantané» la passerella per portarmi tra *Les Instants les éclairs*. Un libro «in divenire», come scrivevo nella mia breve *Introduzione* in occasione della commemorazione SUSLLF[9], «l'esatto contrario di un progetto compiuto che prende in un unico gesto testo e vita» e dove «la mano che scrive è la mano di quell'uccellatore – per dirla con Lacan, presenza molto vicina a Jacqueline Risset – che prende 'alla lettera', catturandoli al volo, una fitta trama di istanti in cui il presente della scrittura intesse con uno stesso filo i ricordi dell'infanzia e la materia onirica». Un libro, potrei aggiungere a complemento di questa mia citazione, dove 'sognare' è 'vedere', e dove vedere è 'sentire', poiché gli istanti irrompono come ricordi di un presente all'interno del quale vibra – si *sente* – un tempo dilatato, palpitante, sdoppiato – o raddoppiato – come avviene in musica per un aumento continuo della fuga. Un libro, ancora, in cui il pensiero scorre in una «rêverie d'écriture», sul filo di un movimento centrifugo che interroga l'energia stessa del tempo. Gli istanti, momenti di un incantamento di ascendenza proustiana e baudelairiana insieme, mostrano la pulsione verso un ritorno, verso gli spazi aperti dal desiderio, e sfidano la morte poiché giocano 'fuori tempo' con la perdita, la negazione, l'assenza.

Ma torniamo al jazz. Scrive Francis Marmande:

[7] *Ibid*., p. 223; corsivo mio.

[8] Cfr. G. Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, Paris 1976; trad. it. di G. Guglielmi, *Differenza e ripetizione*, Il Mulino, Bologna 1971. Ci tengo a segnalare come in *Les Instants les éclairs* (Gallimard, «L'Infini», Paris 2014) vi sia un passo che sembra descrivere esattamente tale nozione: «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» (p. 78).

[9] Il testo è stato pubblicato nel florilegio degli interventi che costituisce il *Médaillon pour Jacqueline Risset*, Repères-Dorif, 9, octobre 2015, <http://www.dorif.it/ezine/show_issue.php?iss_id=17> (ultimo accesso 23.12.2017).

> Le jazz se caractérise, non pas depuis toujours, mais bien dès qu'il se constitue en jazz (contrairement au blues, par exemple), par un mouvement centrifuge. 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?[10]

Mentre Laurent de Wilde a proposito di Monk osserva:

> […] Monk c'est le temps aussi qui s'arrête et se reforme sous ses doigts. Mais ce jeu essentiel a un prix : celui de défier la mort. Comment, pour tutoyer le temps avec autant d'intimité, Monk aurait-il pu éviter de contempler sans relâche le gouffre de sa négation? Le Temps et la Mort sont indissociablement liés […] Une forme d'éternel combat, mené chaque instant au corps à corps, et dont l'enjeu sans cesse s'éteint et se renouvelle[11].

Tutoyer le temps, e farlo *avec intimité*, è quanto accade esattamente in *Les Instants les éclairs*. E potremmo parlare, come suggerisce Martin Rueff [12], di un'erotica. Perché la mano che scrive, nondimeno della mano che suona, *gioca* – non si dimentichi che in francese il verbo «jouer», come del resto l'inglese «play», lega insieme giocare e suonare – con una *intimità*, che gli istanti 'maneggiano' in comunicazione diretta con il corpo, con l'inconscio, con la memoria – con la poesia. Sono attimi di 'accensione', in cui la pulsazione ritmica si confonde con il brivido epidermico – emblematico il verso di Rosalind che si ritrova in chiusura: *If I could cry 'hem' and have him* –; sono faville che hanno la rapidità del lampo e l'intensità dell'apparire nel suo stesso scomparire; vivi istanti di nascita assoluta[13], si muovono ai confini con l'invisibile, e trasportano tracce, frammenti, *moi successifs* che «bucano la memoria», o meglio, per dirla con Proust, «un qualcosa che somiglia a una memoria che vien prima della memoria», che nasce sui bordi dell'esperienza, nell'«à côté» del desiderio, del sonno, del sogno[14]. Si dispiegano in velocità, e vantano, nel flusso che li porta, una

[10] F. Marmande, *Jazz et surréalisme: le jeu de l'instant*, in J. Chénieux-Gendron e M.C. Dumas (sous la direction de), *Jeu surréaliste et humour noir*, Lachenal et Ritter, Paris 1993, p. 305.
[11] L. De Wilde, *Monk*, cit., p. 312.
[12] M. Rueff, *Velocità di Risset*, «Alfabeta2», maggio 2015, <https://www.alfabeta2.it/categorie/risset/> (ultimo accesso 23.12.2017).
[13] «Vif instant de naissance absolue», recita uno dei versi di *Petits éléments de physique amoureuse*, Gallimard, «L'Infini», Paris 1991, p. 58.
[14] Si veda anche il denso saggio su Proust: J. Risset, *Une certaine joie. Essai sur Proust*,

propria architettura, ovvero una *griglia* – per usare la terminologia jazz – da cui sgorgano forme, volumi, risonanze che echeggiano nell'immediato.

«Instant, coup de foudre, rêve. C'est la même constellation, certes – l'autre versant, le contraire du projet»[15]. Sono le parole con cui Jacqueline Risset svela la *griglia*, o *costellazione*, di *Les Instants les éclairs*. Su di questa griglia-costellazione corrono gli accordi e, con essi, l'improvvisazione, ovvero le transizioni – le cosiddette «échappées» – che in corso di esecuzione pulsano tra le reti della lettera e intessono le diverse sezioni del testo, che si presentano come veri e propri *morceaux*[16]. Ma potremmo dire di più. Nella rete delle relazioni, provvisorie e debordanti, che questi *morceaux* attivano, 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 – «J'ai cinq ans. Je vois une bicyclette avancer dans une rue vide…»[17] – al sogno di H. – «l'un de ces rêves de H. qui, depuis des années, scandent ma vie à intervalles réguliers»[18] –, al 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»[19], 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»[20] –, moltiplicandosi – «les rêves, cependant, se multiplient»[21] –, irrompendo

Hermann, Paris 2009.

[15] Ead., *Les Instants les éclairs*, cit., p. 23.

[16] 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. Becker e R. R. Faulkner, *«Qu'est-ce qu'on joue maintenant?». Le répertoire jazz en action*, La Découverte, Paris 2009.

[17] J. Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 9.

[18] *Ibid.*, p. 19.

[19] 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. «*Qu'est-ce qu'on joue maintenant?». Le répertoire jazz en action*, cit., pp. 37 e sgg.

[20] J. Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 104.

[21] *Ibid.*, p. 121.

«à toute vitesse comme s'ils étaient des avions géants»[22].

Ma vorrei, a questo punto, soffermarmi su un'altra sezione del testo che mi ha particolarmente colpito, ovvero là dove Jacqueline Risset interroga, significativamente, i pronomi. «Parole vuote», come le definisce Lucien Tesnière[23], ma privilegiate dalla poesia e dall'analisi per la loro capacità di vibrazione interna del senso, i *morceaux* di questa sezione – in cui si fanno segno, peraltro, Mallarmé, Jakobson e Lacan – sviluppano le misure degli accordi dell'assolo secondo lo schema ABB'C: *Le je*, *Le tu*, *Le tu et le vous*, *Le nous*.

> *Le je*: «… il accueille tout ce qui passe […] ce qui s'éveille à partir du *je* écoute et note […] le *je* continue, c'est lui qui compte, et qui *soutient la suite* »[24]; *Le tu*: «Tu, c'est l'appel, l'aimé, par excellence. […] le tu est le mot qui introduit l'amour»[25]; *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?"»[26]; *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»[27].

E non manca la *coda*, con funzione di appendice conclusiva costruita su due tempi:

> J'étais une enfant solitaire. Solitaire et occupée […] 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'enfance[28]; 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 perdrait son charme et sa beauté, parce qu'elle allait devoir entrer dans la sphère du renoncement à l'enfance[29].

[22] *Ibid.*, p. 109.
[23] Citato dalla stessa Risset nel suo saggio *Se il linguista strappa la grammatica*, in *Il silenzio delle sirene*, cit., p. 113.
[24] J. Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., pp. 61-62; corsivo mio.
[25] *Ibid.*, p. 62.
[26] *Ibid.*, pp. 62-63, e dove il tema dell'amore materno funge visibilmente da variazione alla seconda misura della griglia di base.
[27] *Ibid.*, p. 64.
[28] *Ibid.*, p. 65.
[29] *Ivi.*

Ma come non notare – 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? Come 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» [30];

> Maintenant, voyages. En général la mer, près ou loin. Hôtels différents, mais toujours départs, arrivées, bagages, chambres claires, vides. Voyages encore…[31];

> 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! [32].

E gli esempi potrebbero moltiplicarsi, ma debbo avviarmi verso le conclusioni. Ho voluto dimostrare, con questa rapida traversata, come in *Les Instants les éclairs* scorra, tra l'altro, una linfa jazz che può trovare il suo modello decifrante nel pianismo di Thelonious Monk, nelle sue improvvisazioni audaci [33], irriverenti, in cui la mano che suona è, alla stregua della mano che scrive, la mano che *gioca* spostando continuamente gli accenti sugli oggetti del proprio desiderio. È la mano che bagna in una felicità anarchica, allegra, sovrana, poiché, come scrive Laurent de Wilde a proposito di Monk, ma che possiamo altresì dire a proposito di Risset, «quand on aime jouer, c'est qu'on aime jouir» [34]; è, ancora, la mano tesa a catturare frammenti, epifanie, piccole *madeleines* di un altrove, di un *inside* – per dirla ancora con Monk – in cui l'energia del sogno [35] si 'accorda' con l'energia della *lettre*, delle sue 'notazioni', sfidando ed erodendo in espansione – ma anche in vibrazione – il tempo della finitudine – «Monseigneur le

[30] *Ibid.*, pp. 27-28.
[31] *Ibid.*, p. 109.
[32] *Ibid.*, p. 71.
[33] E non a caso proprio di audacia parla Martine Segonds-Bauer nel suo intervento. Cfr. *supra*.
[34] L. de Wilde, *Monk*, cit., p. 224.
[35] Di «virus onirico» parla significativamente Franco Finocchiaro in un suo articolo su Monk consultabile all'indirizzo: <http://www.ottavanota.org/wp-content/uploads/2013/09/THELONIUS-MONK-saggio.pdf> (ultimo accesso 23.12.2017).

Temps»[36]. Ed è sempre Laurent de Wilde a rivelarci che Monk non amava lavorare con gli spartiti, si ostinava a suonare e risuonare per pomeriggi interi i propri pezzi ai musicisti della sua band dicendo loro: «je veux que tu *l'entendes*, ma musique, pas que tu *la lises*»[37]. Potremmo fare, *mutatis mutandis*, la stessa raccomandazione al lettore che si accosta per la prima volta a *Les Instants les éclairs*: è esattamente l'ascolto la porta attraverso la quale entrare nel flusso della scrittura, poiché è nell'ascolto che si avverte una Presenza, è nell'ascolto che si rivela, nel fondo della *lettre*, ciò che sta nel fondo del sogno e della memoria. Oserei aggiungere che si avvertono i 'passi' del poeta nell'ascolto delle sue stesse parole: ora il canto di una cicala nel silenzio sospeso del primo mattino – «Tiens – il est six heures, le jour n'est pas encore là. Une cigale chante déjà dans l'arbre le plus proche…»[38] –, ora lo stormire delle foglie degli ulivi – «…les branches d'olivier secouées par le vent, légères, presque grises, presque transparentes, et la multitude des très petites olives…» –, o ancora, le parole «venus de loin, de cet ailleurs immense», di Federico Fellini, o la neve che «légère, très légère, pluie de blanc» volteggia[39]...

Ascolto *vs* comprensione, dunque: Lacan – e questo lo ricordava spesso Jacqueline Risset nel corso delle sue lezioni – raccomandava di diffidare della comprensione: «Nous le répétons à nos élèves: gardez-vous de comprendre». E piaceva a Jacqueline citare anche quest'altro passo tratto dagli *Écrits*: «Qu'une de vos oreilles s'assourdisse, autant que l'autre doit être aiguë. Et c'est celle que vous devez tendre à l'écoute des sons ou phonèmes, des mots, des locutions, des sentences, sans omettre pauses, scansions, coupes, périodes et parallélismes…»[40].

Tendere l'orecchio all'ascolto fine, per *sentire* 'acutamente' ciò che Mallarmé chiamava «l'air ou chant sous le texte»[41] e ritrovare così nella *lettre*, nelle sue pulsazioni, nelle *reti* della sua tessitura timbrico-sonora, la piena memoria delle parole. Via l'orecchio 'acuto' vibrano, potremmo dire con Barthes, «la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre

[36] «Le passage se fait tout seul, simplement par le temps, quand Monseigneur le Temps le permet, y consent», si legge in *Les Instants les éclairs*, cit., p. 155.
[37] L. de Wilde, *Monk*, cit., p. 244; corsivo del testo.
[38] J. Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 25.
[39] *Ibid.*, p. 105 e p. 177.
[40] Citato da J. Risset in *«L'absente de tous bouquets» o Mallarmé negli* Écrits, in «La rivista» (num. monografico *Effetto Lacan*), 8, 1979, p. 47.
[41] S. Mallarmé, *Le Mystère dans les lettres*, in *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par H. Mondor, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris 1945, p. 387.

qui execute»[42]; nell'intensità dell'ascolto, cioè, le parole si aprono all'immediato, si fanno sensibili alle (dis)armonie delle emozioni profonde, delle transizioni veloci, improvvise, e trovano nel gesto – nella mano che *gioca* – il punto di fuga dal senso. Ecco, allora, che si chiarisce quando in *Les Instants les éclairs* Risset scrive: «Ce que je saisis alors dans la mémoire est la nécessité du geste: s'approcher du piano – jouer les notes, la bouche ouverte, et les mots qui appellent[43]».

E dove nelle parole «qui appellent» passa quel fremito – *instants*, *éclairs*, *coups de foudre* – che possiamo chiamare scrittura. Sotto la mano che *gioca*, «cet accord, splendide, insiste».

[42] R. Barthes, *Le grain de la voix*, in *Œuvres complètes*, t. V, *Livres, textes, entretiens 1977-1980*, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par É. Marty, Seuil, Paris 2010, p. 155.
[43] J. Risset, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 28.

NELL'«À CÔTÉ»

Franca Ruggieri

Sterne / Joyce: scrittura come conversazione e fluido fiume

L'interesse di Jacqueline Risset per Joyce è testimoniato da due interventi: *Joyce traduce Joyce*[1] e *La moglie del sordo*[2]. E alla linea joyciana del pensiero di Jacqueline sono dedicate queste riflessioni, che partono da James Joyce per andare indietro nel tempo, fino al secolo diciottesimo, verso le origini del romanzo inglese e incontrare a ritroso un audace precursore, Laurence Sterne e il suo personaggio Tristram/Yorick.

Quello tra Sterne e Joyce è un rapporto complesso di intertestualità, fatto di sorprendenti suggestioni, improvvisi rimandi e profonde coincidenze, che hanno origine in una condizione simile di entrambi gli artisti di fronte alle forme della realtà e della narrativa del proprio tempo. Non si tratta quindi di imitazione dell'originale modello sterniano da parte dello scrittore modernista, ma vi è piuttosto una sorta di affinità elettiva nella visione antieroica e allo stesso tempo ironica, che diventa commedia e parodia della condizione del soggetto e della realtà esteriore del proprio tempo, come pure delle recenti convenzioni retoriche del realismo formale, della loro tenuta, e comunque della scrittura che le interpreta.

L'intento è quello di sottolineare qualche tratto comune condiviso, significativo ed immediato, seppure nella profonda differenza sancita dalla distanza spazio-temporale, procedendo dal presente verso il passato e

[1] È una ricostruzione puntuale di quella «tecnica della deformazione» che Joyce riprendeva da Dante, e metteva in atto nella sua traduzione italiana di brani di *Finnegans Wake,* agli inizi del 1938. (*FW* sarebbe stato pubblicato per il 2 febbraio 1939) con gli interventi nel tempo di Nino Frank e Ettore Settanni. Era stato pubblicato su «Tel Quel» nel 1973, negli *Scritti italiani* di Joyce nel 1979, poi nel 1992 in *Poesie e Prose*.

[2] Si tratta di un saggio molto breve, che usciva su «Joyce Studies in Italy», n. 2, (Bulzoni, Roma) nel 1988: era la paziente individuazione del titolo di un racconto italiano di Gianna Manzini, citato da Joyce in due lettere del 1940 a Nino Frank.

viceversa. Se si parte dalla poetica novecentesca dell'istante per cogliere il concetto della *duration* e del tempo del soggetto che rifiuta, fin dall'*incipit* del romanzo di Tristram, il tempo dell'orologio, si approda alla comune dilatazione del dettaglio – del gesto e dell'oggetto, nello spazio e nel tempo – e al flusso ininterrotto del pensiero silenzioso dei personaggi di Joyce, nella altrettanto comune affermazione del 'frammento', come unità minima che si offre alla percezione e si propone come nucleo narrativo fondante. In Sterne c'è un rapporto continuo di interazione tra microcosmo e macrocosmo, tanto è che il viaggio dello spermatozoo, nell'atto del concepimento di Tristram nel secondo capitolo del primo volume, segue le stesse modalità del viaggio digressivo e frastagliato del protagonista e del suo pensiero, dei pochi fatti e delle tante opinioni sui fatti, mentre la teoria degli umori regola e definisce gli influssi dall'alto sul basso, dei cieli e degli elementi sugli uomini, dal macro sul micro. Così come in Joyce, microcosmo e macrocosmo sono spesso a confronto, non solo nella scena esemplare in questo senso, quando, Bloom e Stephen contemplano e riflettono sulle costellazioni. Perché una verità molto semplice all'origine di quel romanzo, che ha rivoluzionato le aspettative del lettore del Novecento, così come il romanzo di Tristram/Yorick aveva già sconvolto le aspettative dei lettori della seconda metà del Settecento, è che nel particolare è sempre inciso l'universale: in quella giornata qualsiasi, che è il 16 giugno del 1904, si scandisce il ritmo della vita e del carattere di Stephen, Bloom e Molly, così come i fatti inessenziali della vita di Tristram/Yorick si dilatano nella narrazione delle opinioni sui fatti. E in tutti e due i casi gli opposti si incontrano: l'eccesso di fatti e dei loro possibili sensi coincide con il nulla dell'ultimo senso che conclude senza concludere l'opera aperta.

Nel 1760, nelle poche righe della dedica a William Pitt, Primo Ministro, della seconda edizione dei primi due volumi del romanzo, l'autore di *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo* allude alla propria condizione e alla propria visione della vita e dell'arte. Scrive l'Autore – così solo si firma – da un angolo sperduto del Regno, in un remoto casolare dal tetto di paglia, dove vive continuamente impegnato a lottare contro le afflizioni della cattiva salute e gli altri mali della vita «con le armi del buon umore, essendo fermamente persuaso che ogni volta che un uomo sorrida, ma più ancora quando ride, aggiunga qualcosa a questo breve frammento che è la nostra vita»[3]. È questo in sintesi il proposito estetico di Laurence Sterne: se il buon umore è l'arma che dà sostegno e difesa contro le difficoltà della

[3] L. Sterne, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo,* Mondadori, Milano 1974, p. 3.

vita, il sorriso e il riso danno senso a questo frammento che è la nostra vita.

Nelle *Conversazioni con Joyce,* Arthur Power cita un passo dove Joyce conferma l'intenzione ironica come registro comune a tutto il suo romanzo e afferma che l'umorismo nasce dall'unione forzata di spirito e materia, che è quello che avviene in *Ulisse,* «perché Ulisse è un'opera fondamentalmente umoristica, e quando verrà meno tutta la confusione della critica attuale in proposito, la gente lo vedrà per quello che è»[4].

Alludeva quindi Sterne alla sua vita come «this Fragment of Life». E non è quindi un caso se la scrittura del romanzo sarà sempre intermittente e inconsequenziale, soggetta a interruzioni e a digressioni incessanti, 'rapsodica', come la definisce egli stesso: una scrittura di frammenti, quasi un 'puzzle' infinito, la cui composizione non si può e non si deve chiudere.

Intorno agli inizi del Novecento, espliciti frammenti saranno, tra le prime scritture narrative di Joyce, le *Epifanie,* che in seguito verranno assunte e integrate nella scrittura dei romanzi*:* sono sequenze minimaliste, drammatiche, liriche, narrative, stralci di vita, frammenti dislocati in assenza di protagonisti delineati e definiti, pure esemplari dell'esperienza di ognuno, perché nel particolare è iscritto l'universale.

Comune sembra quindi essere un approccio aperto e problematico verso le cose e verso le opinioni sulle cose, il rifiuto critico di qualsiasi visione totalizzante e onnicomprensiva. Quell'approccio si risolve in forme diverse di sperimentazione nel processo conoscitivo e di reazione provocatoria e iconoclasta nell'interpretazione e nella rappresentazione del reale. Comune è di conseguenza la ricchezza enciclopedica di erudizione messa in opera, senza confini spazio-temporali, che, in tutti e due i casi, dà vita a un fitto tessuto di allusioni e citazioni, spesso non esplicite, anche nel caso di Joyce, che, a differenza di qualsiasi scrittore del Settecento, sa bene che le fonti devono essere dichiarate. E nell'ambito di questa dimensione inclusiva e accumulativa nei confronti dei dati della tradizione e dell'esperienza, anche la scelta di assumere la prospettiva del particolare si rivela, in tutti e due i casi, una scelta necessaria, dal momento che si rinuncia ad una rappresentazione unitaria e conclusa e si vuole registrare il maggior numero possibile di particolari, che, tutti insieme, possono suggerire un inesauribile intero.

Di un secolo e mezzo è più o meno la distanza di tempo che corre tra Laurence Sterne e James Joyce, autori di *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759) Sterne, di *Ulysses* (1922) e *Finnegans Wake* (1939) Joyce: tre romanzi originali e inconclusi, 'opere aperte', tutti

[4] A. POWER, *Conversazioni con Joyce,* Editori Riuniti, Roma 1980, pp. 93-94.

e tre diversamente, ognuno a suo modo, rivoluzionari e rappresentativi del proprio tempo, hanno in comune molte cose.

Intorno alla metà del Settecento, in un contesto storico-sociale in superficie abbastanza sereno, quale è quello definito della pace augustea, interrotto solo dalla battaglia di Culloden nel 1745 e dalla guerra dei Sette Anni, che durò dal 1756 al 1763, Sterne scrive contro le presupponenti certezze e convenzioni del realismo formale, una per tutte quella del lettore che veniva espressamente evocato e drammaticamente interrogato all'interno del *novel*, anche a garanzia della credibilità e della verisimiglianza del *plot* e della *fabula*.

Agli inizi del Novecento, mentre i romanzi di Henry James approfondivano l'indagine psicologica dei personaggi del romanzo, con l'emergere di nuovi saperi, di prospettive diverse, di più complesse visioni del mondo, vengono meno alcune certezze – culturali e politiche – del secolo precedente. È di quel profondo senso dell'inadeguatezza delle formule tradizionali della narrativa, anche la più recente, diventa interprete la scrittura di Joyce.

Quella scrittura dava voce all'esigenza di una estrema sintesi delle varie modalità espressive e alla ricerca di un nuovo realismo totale, che prendeva l'avvio dall'esaltazione del frammento e dell'insignificante, e implicava il superamento della tradizione del racconto lineare e progressivo, ben fatto e concluso, la tendenza all'integrazione dei generi, la tensione onninclusiva della scrittura nel rapporto con il reale. Allo stesso tempo si delineava il dominio dell'ironia e della parodia nella registrazione del disordine della vita sulla pagina, un disordine che lo scrittore rinuncia a ordinare, ma che piuttosto riproduce e trascrive, facendolo rifluire in schemi e cornici. Si dà vita così a un nuovo ordine del racconto, al libro – alternativo al mondo, da cui ha origine – dove la parola è tutto.

È degli inizi degli anni Cinquanta l'articolo di Giorgio Melchiori – che sarebbe poi rifluito prima in *The Tightrope Walkers* e poi in *I funamboli* – che metteva in evidenza, con citazioni parallele tra i due testi, i termini di un confronto molto suggestivo, tra Sterne e Joyce, in particolare tra *Tristram Shandy* e *Ulisse*, con qualche cenno a *Finnegans Wake*.

Sono del 1958 le brevi riflessioni espresse in *My Brother's Keeper,* da Stanislaus Joyce, a proposito delle affinità tra suo fratello e Sterne, non solo nel carattere, ma anche nella «bizzarria dello stile» e nell'«originalità della costruzione narrativa».

Ancora negli anni Ottanta, nella *Guida alla lettura di* Ulisse, a proposito di *Le mandrie del sole – L'ospedale*, episodio quattordicesimo di *Ulisse,* Giorgio Melchiori metteva in evidenza la pagina dell'imitazione, da parte di Joyce, dello stile di Sterne. E *Ulisse* – avrebbe detto – è come *Finnegans*

Wake: sono due poemi eroicomici in prosa, come aveva definito Henry Fielding la nuova forma narrativa, due opere che hanno in comune un elemento ludico, di gioco, di divertimento.

La critica invece è stata in linea di massima più restia a riconoscere con precisione di riferimenti la presenza di Sterne nell'ultimo romanzo di Joyce, nonostante non manchino indicazioni esplicite in questo senso da parte dell'autore nel testo di *Finnegans Wake*: questo diceva Giorgio Melchiori nel 1982, nell'introduzione al primo volume dell'edizione italiana, che era la traduzione curata da Luigi Schenoni dei primi quattro capitoli di quella «storia universale del creato» e sintesi verbale del mondo, che Melchiori considera essere una grande epifania del linguaggio e anche – sulla scia dell'Ulisse di Dante, così familiare a Joyce – il suo «folle volo». Qualche anno dopo, nel 1988, nelle ultime pagine del saggio dedicato a Sterne e al *Tristram Shandy*, Wolfgang Iser[5] affermava che il modo di scrivere di Sterne sarebbe stato messo pienamente a fuoco solo da James Joyce e non in *Ulysses,* ma proprio in *Finnegans Wake*. A conferma di quell'affermazione Iser metteva in evidenza citazioni e allusioni a Sterne, per concludere che l'argomento e la struttura complessa di quell'ultimo romanzo di Joyce sono ispirati da *Tristram Shandy.* E per cancellare poi ogni ombra di dubbio riguardo queste sue affermazioni, Iser citava un passo di una conversazione di Joyce con Eugene Jolas, che Giorgio Melchiori aveva già ricordato nel 1982. Joyce aveva affermato allora che avrebbe ben potuto scrivere quella storia nella maniera tradizionale. In quella conversazione, Joyce aveva suggerito allora l'impalcatura del suo ultimo romanzo, la *fabula*, e aveva aggiunto che non sarebbe stato poi molto difficile seguire uno schema cronologico semplice, che i critici avrebbero capito. Dopo tutto, gli elementi erano proprio quelli che un romanziere avrebbe potuto usare: un uomo e una donna, la nascita, l'infanzia, la notte, il sonno, il matrimonio, la preghiera, la morte: niente di paradossale in tutto questo. Il suo proposito – aveva detto Joyce – era soltanto quello di costruire molti piani di narrativa con un singolo proposito estetico. E per suggerire un 'correlativo oggettivo', significativo ed esemplare, di tutto quello che era andato dicendo, ricordava un precedente letterario che aveva in qualche modo realizzato già questo progetto e così concludeva il discorso chiedendo all'amico se avesse mai letto Laurence Sterne. Perché, come

[5] Per la conversazione a cui si fa riferimento, E. JOLAS, *My Friend James Joyce* in S. GIVENS (Ed.), *James Joyce: Two Decades of Criticism*, Vanguard, New York 1963 (1948), pp. 11-12; cfr. anche G. MELCHIORI, *Introduzione* a J. JOYCE, *Finnegans Wake, H.C.E,* Biblioteca Mondadori, Milano 1982, p. XI.

nota Melchiori, quel che conta è il modo in cui la storia è narrata e così il rinvio al romanziere settecentesco, all'autore del più originale tra i «poemi eroicomici in prosa» acquisisce il significato di una precisa indicazione di metodo. La tecnica seguita da Sterne è – come è stato già ricordato – quella della digressione sistematica:

> La linea narrativa è una traccia labilissima, continuamente interrotta da analessi, ampi segmenti extradiegetici, sermoni, trattati, documenti legali, aneddoti e veri e propri racconti indipendenti ed ogni sorta di materiale occasionale e accessorio; e spesso il lettore viene chiamato in causa come presente e partecipe della storia. È esattamente quanto accade anche in *Finnegans Wake,* ove per di più l'uso costante della digressione trova una sua ragion d'essere nella natura stessa della Storia con la esse maiuscola – la Storia umana non è che un cumulo di episodi, eventi grandi e piccoli, riferiti in innumerevoli versioni, spesso contraddittorie, oggetto di indagini a loro volta soggette a passioni e pregiudizi di parte[6].

E cosa è poi la storia, per Sterne o per Joyce?

Nel capitolo XIV del volume I di *Tristram Shandy,* Tristram chiama tre volte *history* il racconto di cui si sta occupando ora e, nell'ambito del paragone con il mulattiere, chiama *historiographer* il narratore/romanziere. Nel secondo capitolo del II volume afferma che l'*Essay upon* (*sic*) *the Human Understanding* di John Locke è un libro di storia, la storia di quello che passa nella mente di un uomo. Sembra voler dire che tutto è storia e tutto è racconto, e la storia è racconto come il racconto è storia.

Nelle prime pagine del secondo episodio di *Ulisse*, *Nestore*, Stephen tiene la lezione di storia, che precede l'incontro con Mr. Deasy, nel corso del quale prende le distanze dalla visione teofanica del direttore della scuola e dice che, per lui invece, la storia è un incubo da cui cerca di risvegliarsi. Prima dell'incontro, interroga gli alunni su Pirro, mentre il suo pensiero si perde dietro complesse considerazioni filosofiche: dall'ambigua vittoria di Pirro e dall'immagine della pianura ricoperta di cadaveri, che suggeriscono la memoria della I Guerra Mondiale e che sono i dati della storia, ha origine la domanda dei ragazzi che gli chiedono di raccontare *a story*, anzi *a ghoststory,* e la risposta è la lettura di *Lycidas,* la poesia scritta dal poeta John Milton per il giovane amico defunto: ancora storia, racconto, poesia, uniti insieme da uno stesso tema, quello della morte contro la vita e tutto il resto non conta. Così all'inizio del Volume VII del romanzo, Tristram va

[6] G. Melchiori, *Introduzione* a J. Joyce, *Finnegans Wake,* cit., pp. XV-XVIII.

veloce al galoppo verso la fine del mondo, e immediatamente verso l'imbarco per il continente a Dover, per sfuggire alla morte, perché ha ancora quaranta volumi da scrivere e quarantamila cose da dire: la storia del suo *Grand Tour* si intreccia con il racconto e la scrittura del romanzo, contro la Morte che qui appare nei panni di una fugace presenza maschile, dal momento che *death* in inglese è un sostantivo di genere maschile.

Era stato così per Sterne e così sarebbe stato per Joyce. Può essere diverso il proposito estetico di *Ulisse* o di *Finnegans Wake* da quello di *Tristram Shandy,* ma in tutti e due i casi per raggiungerlo è necessario ingaggiare una sfida scandalosa che è quella della vita e della scrittura contro la morte, liberandosi ad ogni costo delle aspettative fossilizzate del lettore e delle modalità oramai usurate e convenzionali della rappresentazione.

E Joyce seppe vedere in Sterne le grandi potenzialità di un nuovo linguaggio capace di catturare tutto quello che è scomparso dalla attuale dimensione rappresentativa del linguaggio stesso.

Sembra così che si prolunghi nel Novecento, proprio nella scrittura di James Joyce, quella linea serpentina a cui accennava anche Sterne nel romanzo di Tristram, una sottile 'S' maiuscola, che era quella che William Hogarth, incisore, pittore, amico, nel saggio sulla pittura del 1753, *The Analysis of Beauty,* aveva detto essere la vera linea della bellezza, la linea serpentina, piuttosto che la «Straight line» (la «linea retta»). Perché, contro la perfezione, la regolarità e l'armonia rappresentate dalla linea retta, Hogarth diceva che «the whole mystery of art», lo spirito misterioso di un'opera d'arte è l'espressione del suo movimento e quel movimento non può essere rettilineo. Cambiano in questi anni di apparente stabilità, che precedono l'esplosione della Rivoluzione Francese, le regole della sensibilità estetica, non più assoluta e monolitica, che si apre alla dimensione soggettiva e alla complessità dei punti di vista, fino ad includere l'accettazione del composito, dell'imperfetto, dell'irregolare, dell'orrore. Di questo cambiamento è testimone David Hume, con la regola del gusto, illustrata al lettore con la citazione da *Don Chisciotte* dell'episodio in cui Sancho Panza, per risolvere una discussione infinita sul gusto del vino, che per qualcuno sapeva di metallo e per qualcuno altro invece di cuoio, svuota la botte e trova sul fondo una fibbia di metallo insieme a una guarnizione di cuoio a riprova del fatto che hanno ragione tutti e due i contendenti. Nella stessa direzione va anche la rinnovata affermazione, con il saggio di Edmund Burke, di una categoria ibrida come quella del sublime, che si contrappone al bello.

L'armonia di una perfezione impossibile che passa attraverso la geometria narrativa delle linee rette può di fatto essere minata alla radice, in nome

di una visione più problematica della realtà. Ben lo avvertono Sterne e il suo personaggio, Tristram: il romanzo è la registrazione di questo nuovo sconvolgente movimento serpentino, come, nel capitolo XV del primo volume del romanzo, Tristram avverte con l'immagine dello storico e narratore, che, a differenza del mulattiere, non può tagliare per dritto il suo percorso, ma deve zigzagare tra mille digressioni necessarie nella raccolta delle fonti e dei materiali narrativi.

Da qui ha origine il ritmo 'rapsodico' – come lo definisce lo stesso Tristram, cui si faceva cenno – del romanzo di Tristram Shandy: un movimento frastagliato di digressione in digressione, che viene reso visivamente evidente nei grafici e nei diagrammi che, a conclusione del volume VI, illustrano l'andamento narrativo irregolare, serpentino e digressivo, dei volumi precedenti.

E se, pur nella diversità dovuta al trascorrere del tempo – li separa un secolo e mezzo – è simile, in *Tristram Shandy* come in *Ulysses* e in *Finnegans Wake,* il senso della distanza tra letteratura e vita, dei limiti del realismo formale e quindi del linguaggio e delle parole date, della potenziale arroganza della letteratura, come di tutte le discipline e di tutte le erudizioni possibili, oggetto di una irrefrenabile ironia, da quella consapevolezza del limite prende vigore la tensione verso un realismo totale, che non escluda nessun aspetto della esperienza umana. E quella tensione diviene il tratto comune e visibile delle due scritture, che colpisce lo sguardo del lettore fin dall'*incipit*: una sorta di *horror vacui*, un'esigenza di pieno, che segna, secondo modalità e tecniche narrative diverse, la specificità, anche visiva, della pagina di Sterne, come di quella di Joyce.

È così che in tutti e due i casi il lettore corre il rischio di perdersi nella rete fatta di maglie tutte diverse per estensione e per solidità, di una scrittura inarrestabile, erudita e accumulativa, alleggerita solo da quella tensione ironica che ne è la coscienza critica, in Sterne come in Joyce.

Nel corso del lungo Settecento, anche in Inghilterra il costume sociale della conversazione varca la soglia dei salotti privati e si diffonde nei *club* e nelle *coffee houses*. Così il gusto della conversazione esprime quell'esigenza di comunità e di comunicazione sociale, di cui già l'intensa fioritura di giornali e riviste era stato un segnale forte agli inizi del secolo: dai Club di Addison e Steele, alle *coffee houses* e ai *club* frequentati da Samuel Johnson, e da Sterne, brillante conversatore egli stesso, ospite ricorrente al Crazy Castle, il luogo di incontro degli amici libertini di John Hall Stevenson, che fa la sua apparizione nel romanzo con la maschera ironica di Eugenius, il saggio consigliere di Tristram.

Shandy Hall, la scena del *Tristram Shandy*, è abitata e frequentata da

presenze tenute insieme dal dialogo. La conversazione, l'interlocuzione tra i personaggi e tra i personaggi e i lettori, nelle loro molteplici maschere, e l'autore ne è il tessuto connettivo. Il romanzo di Tristram è in sé un romanzo-conversazione, fatto di conversazioni, come i racconti delle serie narrative pittoriche e i *conversation pieces* dei cicli di William Hogarth.

Non è quindi una delle tante affermazioni provocatorie e ironiche, di cui il romanzo, per altro verso, è così ricco, ma è piuttosto la descrizione di una grande verità, che allude alla peculiarità del suo ritmo narrativo, quella di cui parla Tristram, all'inizio del capitolo XI del secondo volume, quando dice che la scrittura, quando è fatta bene, e si può essere certi che la sua lo sia, è solo una forma diversa di conversazione: «Writing, when properly managed, (as you can be sure mine is) is but a different name for conversation»[7]. Precisa poi Tristram che, come nella conversazione, così anche nella scrittura non si può dire tutto, perché tutti i presenti devono partecipare e quindi, con un cenno ironico ai lettori esterni, precisa che nessuno scrittore che comprenda i giusti confini del decoro e della buona educazione può presumere di pensare tutto. Da qui la necessità di dividere la materia a metà, amichevolmente, con il lettore e lasciargli qualcosa da immaginare a sua volta, come sta facendo anche lui in questo caso, dopo aver dato al lettore una descrizione circonstanziata della tragica caduta del dottor Slop e della sua tragica apparizione nel salottino posteriore. Il lettore è invitato a soffermare ancora un po' la propria immaginazione sulla caduta del dottor Slop e Tristram/Sterne gli suggerisce varie possibilità di proseguire sia con il racconto della caduta da parte di Slop stesso o da parte di Obadiah, che con le azioni successive di Walter Shandy o dello stesso dottor Slop. Il lettore è invitato così a immaginare e supporre, «imagine» e «suppose». Ma in effetti è Tristram a proporre come continuare. E allora sembra chiara la dimensione ironica di questi paragrafi, dove come accade spesso con Sterne, Tristram dilata il tessuto narrativo spiegando le implicazioni di senso di una prima frase, per altro in questo caso asseverativa, affermando e negando allo stesso tempo: quello che viene definito «work of imagination», da affidare al lettore, viene in effetti disegnato punto per punto, nelle sue diverse possibilità, dallo stesso Tristram, che non è solo scrittore, ma anche autore che controlla l'attività della mente di tutti e due. E il flusso della narrazione espansa in tanti diversi racconti possibili, affidati a personaggi e lettori dentro e fuori del testo stesso, sembra la premessa ingenua di una stessa sfida ai limiti del realismo narrativo,

[7] L. STERNE, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman,* Penguin, London 1984, p. 127.

che Joyce riproporrà e interpreterà con lo *stream of consciousness* in *Ulisse* e soprattutto in *Finnegans Wake*: dall'«ineluttabile modalità del visibile» di Stephen e dal «sì» finale di Molly, allo scorrere inarrestabile, inesorabile di «riverrun/fluidofiume» e l'ultimo, conclusivo «the».

E il sentimento di fondo, che tiene insieme l'iperbolica costruzione del grande caos del romanzo, è un sentimento semplice e complesso, allegro e problematico, fatto di umana comprensione e ironica indulgenza, di tolleranza e condivisione: è proprio quel sentimento di *sympathy*, che, fin dall'etimologia greca, allude a un 'comune sentire', un 'sentire insieme', un senso di 'partecipazione', che permette ai personaggi di *Vita e opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo* di comunicare proprio in nome di quel sentimento nella cui esperienza gli individui possono essere uguali e liberi, laddove la ragione e la scienza sembrano dividere. Dopo lo *Essay upon the Human Understanding* di John Locke, il concetto di *sympathy* marca e attraversa il pensiero di Shaftesbury e dell'illuminismo di lingua inglese, in particolare il secolo d'oro scozzese con Francis Hutcheson, Adam Smith, David Hume, Edmund Burke. Perché insieme alle riflessioni esplicite sul concetto di *sympathy*, sia la regola del gusto che la formulazione della nuova categoria del 'sublime' hanno la loro radice nella nuova sensibilità e nella recente autonomia del soggetto. Quel 'sentire insieme' mette i personaggi di Sterne nella condizione di superare la frammentazione, intenzionalmente dispersiva e complessa, del discorso narrativo e dei dialoghi delle conversazioni, che seguono il libero inseguirsi delle associazioni di idee, quella 'strana combinazione' di idee che Tristram attribuisce fin dalle prime pagine del suo racconto a John Locke.

Si viene così a creare un intricato e ironico gioco di apparenti aperture, esplicitamente dichiarate – che di fatto si annullano nel breve spazio di qualche riga o di qualche battuta – aperture alla presenza interlocutoria e retorica del lettore, doppio di sé e di fatto strumento di ulteriori espansioni del racconto, ma anche ironica rivisitazione, per eccesso, di una recente convenzione assunta a norma nelle recenti regole non scritte del realismo formale e del *novel*: l'introduzione della rappresentazione drammatica del lettore, presenza essenziale nei romanzi di Henry Fielding e di Samuel Richardson.

La presenza dell'autore-artista sembra così dissolversi dietro quella dominante della voce narrante di Tristram /Sterne e delle numerose ipotesi di lettori, maschili e femminili.

Passerà un secolo e mezzo prima che un altro artista geniale, ironico e insofferente, come Sterne, formuli quella provocatoria dichiarazione dell'uscita di scena dell'autore dalla propria opera, per lasciare che il racconto proceda da solo, direttamente attraverso i personaggi. È quello che si dice

nel ben noto passo di *Dedalus: Ritratto dell'artista da giovane* dove, sulle orme di Gustave Flaubert e della lettera a Madame de Chantepie, James Joyce sancisce la scomparsa dell'artista/autore dal testo, l'autonomia, il farsi da sola, senza mediazioni, dell'opera d'arte, pur fortemente segnata – come forse non mai – dall'autore fin dalla raccolta dei frammenti materiali della vita: una trovata retorica dopo tutto anche quella, che chiude il lungo processo – iniziato fin dalle origini del *novel* – di affrancamento del racconto dal narratore onnisciente: l'artista, come il Dio della creazione, rimane dentro o dietro, al di là o al di sopra della sua opera, invisibile, sottilizzato fino a sparire, indifferente, occupato a limarsi le unghie[8].

Per concludere, Sterne è un riferimento insistito in *Ulisse,* profondamente pervasivo in *Finnegans Wake,* così come Rabelais e Cervantes sono esplicitamente presenti in *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman.*

E, a prescindere dalle citazioni e dai prestiti, già messi in evidenza dagli studiosi e dai lettori, e che vanno dalla scrittura del Novecento verso quella del romanzo del Settecento, sembra fuori dubbio che tra Joyce e Sterne ci sia una sorta di affinità elettiva, per quanto riguarda il fine estetico, come pure la scelta del metodo.

Con Sterne la scrittura registra un eccesso di materiali dal mondo della realtà esterna e del pensiero e da quel mondo si astrae per dare forma, fuori dal tempo dell'orologio, ad un mondo alternativo creato sulla pagina. È così anche in *Ulisse* e in *Finnegans Wake*, dove un tempo estremo, senza fine, è implicito nello scorrere delle acque fuori del tempo e il loro suono è il ritmo sonoro e visivo che tiene insieme i frammenti di microcosmo e macrocosmo. E la scelta inconclusiva del «the» finale dell'ultimo romanzo, quell'articolo determinativo che proietta il lettore verso un'attesa negata, non è forse il correlativo oggettivo della battuta finale, disarmante nella sua popolare banalità, del *Tristram Shandy*? Senso e non-senso coincidono infatti nella risposta di Yorick a Mrs. Shandy che chiede spiegazione – il senso appunto – della conversazione in corso: «È la storia di un gallo e di un toro – rispose Yorick – e una delle migliori, nel suo genere, che io abbia mai sentito raccontare»[9]: una grande frottola, che è poi il tema di tutto il romanzo di Sterne ed è la materia di cui sono fatte le fabule di *Tristram Shandy*, di *Ulisse*, di *Finnegans Wake*, dove tutto accade e niente accade in ogni attimo dell'infinito fluire del pensiero e del tempo.

[8] J. JOYCE, *A Portrait of the Artist as a Young Man,* Oxford University Press, Oxford 2000, pp. 180-181.
[9] L. STERNE, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, cit., p. 472.

Giuseppe Grilli

L'Âge d'or? Tre romanzi sull'illusione dorata

Il titolo del mio intervento è una citazione. Contiene un'allusione, diretta, al grande film surrealista di Dalí e Buñuel, del 1930, il cui titolo è per l'appunto *L'Âge d'or*[1]. Atto eccezionale di sintesi tra letteratura, pittura e fotografia, la pellicola è dotata e definita con un sonoro musicale e parlato, come si precisa nei titoli che aprono il film. L'opera manifesta con chiarezza la dualità degli autori che ne hanno ideato la struttura e realizzato la stesura del brogliaccio su cui poi dar luogo all'inventiva anche immediata mediante la *free improvisation*. Essa è – quasi per obbligo – e intenzionalmente *interartes*. Il film-opera curato dalla coppia catalano-aragonese, dopo l'esperimento di *Un perro andaluz*, (1929), esprime la maturità del surrealismo come fase estrema dello sperimentalismo delle avanguardie, ma ne segna anche l'esaurimento. Il sodalizio tra Dalí e Buñuel si spezza, come già era accaduto appena poco prima con quello tra Dalí e Lorca. E così come il libro verbale e pittorico dei *Putrefactos* rimase un *unicum* seminedito[2], anche la singolare esperienza de *L'Âge d'or* non ebbe seguito. Proprio l'episodio dell'inconcluso (non inconcludente) de *Los Putrefactos* può servire per situare nel crocevia Madrid-Barcelona-Paris un momento peculiare e irripetibile del surrealismo franco-iberico a cui per un momento parve possibile sommare anche energie americane, da Alejo Carpentier (¡*Écue-yamba-O!,* 1933) alla Frida Kalo affascinata da Trotskij. L'opera era maturata nell'ambiente della *Residencia de Estudiantes* di Madrid che aveva formato un gruppo generazionale, al cui

[1] Dopo un tumultuoso esordio a Parigi in cui la proiezione fu contestata violentemente da gruppi dell'estrema destra, il film venne proiettato anche in occasione dell'Esposizione internazionale surrealista di Tenerife del 1935.

[2] Cfr. R. Santos Torroella, *«Los Putrefactos» de Dalí y Lorca. Historia y antología de un libro que no pudo ser*, Residencia de estudiantes, Madrid 1995.

interno, a sua volta, si era costituito il nucleo dei *Caballeros de la Orden de Toledo*[3]. Non si possono negare le evidenti aporie che agitano il gruppo e in generale la *Residencia*. Tuttavia il colpo di grazia e la dispersione vennero con il 1936. Probabilmente il solo frutto che sopravvisse, stravolto, fu quel saggio-pamphlet di Eugeni/Eugenio d'Ors del 1935, *Du Baroque* pubblicato a Parigi, che contiene non a caso una suggestione sadiana[4]. Sade, d'altronde, come è sin troppo noto, è il terzo coautore de *L'Âge d'or*[5]. Si può dire del film che ripercorre che attraversa, eccessivamente, temi, stili, suggestioni diverse e anche inconciliabili, con il risultato apparente del frammentarismo. Tuttavia se dopo la scomposizione si volesse tentare una ricomposizione non è difficile riconoscerla nella dimensione generazionale, nella sua virtù classica, la sincerità della sua schietta storicità. Un fotogramma sintetizza questa pulsione essenziale, quella in cui la principale attrice simula una *fellatio* mentre la *belle société s'amuse* e lei stessa vive una pausa della possessione erotica, della messa in atto del desiderio.



L'Âge d'or di Buñuel e Salvador Dalí

[3] A. Serrano de la Cruz Peinado, A *«orden de Toledo» Una aventura en el Toledo de los años 20*, «Añil: Cuadernos de Castilla-La Mancha», ivierno 1998.

[4] Intermittente, l'attenzione per Ors (e di quell'Ors in particolare) è arrivata di recente fino a Carlo Ossola che ha tenuto un corso a Parigi e una sua replica a Madrid alla Casa de Velázquez.

[5] L. Buñuel, *L'Âge d'or,* Francia 1930, 62 min B/N, sonoro surrealista, satirico; Soggetto Donatien Alphonse François de Sade (romanzo) Sceneggiatura Luis Buñuel, Salvador Dalí Produttore Vicomte Charles de Noailles Marie-Laure de Noailles Fotografia Albert Duverger Montaggio Luis Buñuel Musiche Luis Buñuel, Georges van Parys, Wagner, Mendelssohn, Mozart, Debussy, Schubert, Beethoven Scenografia Alexandre Trauner. Interpreti e personaggi: Gaston Modot: L'uomo, Lya Lys: La donna, Caridad de Laberdesque: La bambina, Max Ernst: capo dei banditi, Josep Llorens Artigas: il governatore, Lionel Salem: il duca di Blangis, Germaine Noizet: la marchesa, Bonaventura Ibáñez: il marchese.

L'interpretazione spagnola della generazione dorata con queste premesse si rivela frustrata in partenza. Senza dimenticare che lo spirito dei costruttori dell'opera è internazionalista e scopertamente opposto al *casticismo* o nazionalismo spagnolista.

D'altronde il senso di penuria felice della *lost generation*, che la caratterizzò in tutte le sue dimensioni, risulta estraneo alla grazia del cinema. È infatti la grazia (feticismo, *fellatio*, sesso come introduzione al sentimento erotico di impronta trovatoresca) la chiave per intendere quell'eccezione. E l'eccezione forse costituisce la chiave per intendere i costituenti di un sogno, magari appena una fantasia, che invece hanno costituito una tradizione. Di questa tradizione vorrei qui indicare tre esponenti diversi, a cui va riconosciuta una grandezza insolita. In realtà il primo e fondante, di cui quest'anno si è celebrato il novantesimo compleanno dall'uscita non può certo dirsi che sia un libro da scoprire. *The Great Gatsby* è uno dei romanzi più letti e glorificati del Novecento e non manca certamente di un corredo bibliografico adeguato. Tuttavia non credo sia letto nella dimensione seria in cui qui lo inserisco, illustrato da questo portico surrealista franco-catalano-aragonese.

Dieci anni prima, nel 1920, in realtà, l'uscita di un romanzo del tutto innovativo per la tematica e lo stile annunciava ormai maturo il cambiamento del secolo ipermoderno. La novità si afferma significativamente in America. Presto, d'altronde, con la *Semana di Arte Moderno* di São Paulo del Brasile nel '22 l'avanguardia affermava definitivamente la sua identità americana. Si è addotto il motivo della grande guerra civile europea del '14-'18[6], con l'argomentazione del trasferimento barcellonese di Picabia e della sua rivista, ma resta il dato. L'Atlantico è ormai un lago più che un oceano. La novità non scompare dall'Europa, eppure presto in Europa si cercheranno modelli americani. All'inizio degli anni Venti è sicuramente presto per immaginare che scrivere sarà un'impresa in cui *Cento anni di solitudine*, *Mordi la polvere* o *Sulla strada* saranno modelli.

Eppure solo cinque anni dopo il suo romanzo d'esordio *Al di qua del paradiso* (*The Side of Paradise*) con *The Great Gatsby* (*Il grande Gatsby*), Francis Scott Fitzgerald gettava la prima pietra della innovazione[7]. Il romanzo apre nuove vie e sconvolge l'equilibrio nel rapporto tra poesia e prosa. Cosa c'è di così straordinario nel 1925 da indurre l'affermazione che ho appena sostenuto? Innanzitutto un diverso ordine del discorso, un

[6] Torna E. d'Ors come grande *maître* europeo con *Lletres a Tina*, Quaderns Crema, Barcelona 1993. Il libro (anch'esso assemblaggio di *Glosses*) è però del 1914-1915.

[7] Cfr. la ricostruzione precisa di S. Perosa, *Vie della narrativa americana. La "tradizione del nuovo" dall'Ottocento ad oggi*, Einaudi, Torino 1980, soprattutto le pp. 213 e ss.

equilibrio tra le parole e la storia che è inedito e suggestivo. In effetti la trama per la prima volta[8] forse non riveste alcuna centralità. Non scompare del tutto, ma il fascino del libro non è frutto della storia se non nella misura della sua banalità. Il piccolo mistero della fortuna accumulata da Gatsby, il milionario venuto dal nulla, spendaccione e sempre distratto aleggia intorno a una breve età dorata. Essa è l'invenzione sociale che l'affascinante e improvvisato dandy organizza in una delle grandi Ville di Long Island con frequenti incursioni a New York. Tutto si fa per Daisy, la capricciosa moglie del capriccioso Tom, di cui l'eroe è innamorato da sempre in virtù di capelli biondi e una pretesa inconcludente da quartieri alti. Nel fondo c'è una trasmigrazione: dal Middle West alla East Coast. I ricchi dell'Illinois si sono traferiti sulla spiaggia, sfuggendo al vento freddo del lago Michigan. Uno spostamento decisivo quanto relativamente immotivato, sempre che il motivo non risieda in Wall Street. La tragedia, quasi una reminiscenza greca, è in agguato e si compie. Al cronista non resta che registrarla. E tuttavia quel che conta è il suo stile, fondato sulla finzione autobiografica. I ragazzi che avevano scoperto il 'pomicio' e le piccole libertà offerte dalle vetture con trazione a motore nel romanzo del 1920, ora, adulti e apparentemente maturati, rivelano la loro rozzezza leggera. Si danno delle arie, sono 'cerebrali'. In questo primo attacco, a metà del primo capitolo si racchiude il nocciolo del libro e della sua novità: «Her eyes flashed around her in a defiant way, rather like Tom's, and she laughed with thrilling scorn, "Sophisticated- God, I'm sophisticated!"»[9]. La banalità è riscattata così grazie al suo eccesso (l'eccesso delle avanguardie, un tempo futuriste), quella banalità tremenda, odiosa, che era stata già annunciata qualche pagina prima in tutto il suo splendore: «Slenderly, languidly, their hands set lightly on their hips, the two young women preceded us out onto a rosy-coloured porch, open toward the sunset, where four candles flickered on the table in the diminished wind[10]».

Ma cosa si nasconde in Gatsby, ovvero in cosa consiste il suo mistero? C'è un'impostura o meglio una mezza verità. Ed è proprio quella verità dimezzata che lo perde nel decisivo capitolo settimo (numero simbolico

[8] Tranne il precedente di *Delitto e castigo* di Fëdor Dostoevskij.
[9] F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, p. 24. Traduzione di F. Pivano, Mondadori De Agostini, Novara 1986, p. 20: «Si guardò attorno con gli occhi fiammeggianti in un atteggiamento di sfida, piuttosto simile a quello di Tom, e rise con scherno profondo. "Cerebrale…Dio, come sono cerebrale".
[10] *Ivi*. Nella traduzione di F. Pivano, p. 24: «Snelle, languide, con le mani posate lievemente sui fianchi, le due giovani donne ci precedettero in una veranda soffusa di rosa, aperta sul tramonto, dove quattro candele tremolavano sulla tavola nel vento sopito».

per eccellenza nella tradizione biblica) in cui si compie la sua rovina con l'appropriazione della sua auto 'singolare' da parte dell'antagonista/amata:

> «And you found he was an Oxford man», said Jordan helpfully.
> «An Oxford man!» He was incredulous. Like hell he is! He wears a pink suit».
> «Nevertheless he's an Oxford man».
> «Oxford, New Mexico», snorted Tom contemptuously, «or something like that»[11].

Quattro anni più tardi il ritorno in Francia del modello di nuovo romanzo rende esplicita l'ispirazione originaria che l'evasione americana non ha cancellato del tutto. Tuttavia nel frattempo tentativi diversi di costruire proliferazioni diverse non hanno scalfito quello straordinario miscuglio che Fitzgerald aveva formalizzato. Con *Une femme à sa fenêtre* Pierre Drieu La Rochelle scrive nel 1929 un libro bellissimo nella medesima linea inaugurata con *Il grande Gatsby*. Ancora una volta la narrazione quasi rivaleggia con il feuilleton. Margot, una seducente e algida aristocratica franco-austriaca, ricca all'inverosimile, accoglie e salva la vita a un bolscevico greco inseguito dalla polizia. Il greco la scampa grazie alla complicità del marito della bella, un italiano snob che mal sopporta le volgarità di Mussolini, Rico. Enrico alterna le fughe con donne effimere e di preferenza americane con l'amicizia con uno spasimante senza speranze della moglie Margot, anch'egli sfondato di danaro. Rico d'altronde non ama la moglie ma dipende economicamente da lei, malgrado il titolo altisonante di Santorini. L'affascinate rivoluzionario professionale Boutros si contrappone e si specchia nel caleidoscopio formato da Rico e dall'ingenuo, ricchissimo, ma plebeo nelle sue origini, Malfosse. La storia traversa un'Atene incantata, e una Grecia fatta di teatri e rovine. L'*ecfrasis* tuttavia non c'entra o è marginale. Il romanzo si regge sul virtuosismo stilistico e manierista di Drieu. La vittima sacrificale tuttavia, e per effetto dell'inversione, non è ora l'innamorato squattrinato, quanto la splendida Margot, bella, ricca, raffinata. È infelice, insoddisfatta per via di quei due uomini, marito e amante, a cui manca ogni vincolo di realtà. Si aspetta un po', poi il triangolo perverso si svela in tutta la sua chiarezza, come un quadro di divulgazione della psicanalisi a basso costo:

[11] *Ibid.*, p. 128. Nella traduzione di F. Pivano, p. 123: «"E hai saputo che è uno di quelli di Oxford," disse Jordan incoraggiante.
"Di Oxford" Era incredulo. "Ma fammi il piacere!"
"Eppure è stato a Oxford."
"A Oxford nel Messico" sbuffò Tom sprezzante "o in qualche posto del genere"».

> Il y eut de nouveau un silence.
> Une espèce d'inimitié s'établissait entre eux trois. Il y avait d'abord la même jeunesse, déjà trempée, entre ces trois êtres. Et puis le hasard avait agi avec eux comme il fait dans les voyages, les guerres et les révolutions, il les avait jetés ensemble dans un lieu et les avait forcés de passer outre à leurs habituelles préventions et à se regarder en face, humainement [12].

La conclusione che Drieu costruisce non prevede se non ben occultato il valore letterario o estetico. La violenza dell'incontro dei sensi sostituisce nella superficie narrativa e stilistica ogni riferimento ideale e si sforza di rappresentarne il talento ideologico: «Michel entra bientôt dans la chambre de Margot. Ils se jetèrent l'un sur l'autre…» [13].

Trascorrono ancora tre anni e si stampa *Vida privada* di Josep Maria de Sagarra. Non è il primo dei suoi romanzi [14] e lo scrittore è ormai affermato come poeta, giornalista, drammaturgo malgrado sia ancora giovane. Autore di una traduzione della *Comedia* dantesca insuperata nella sua lingua, il catalano, e tra le maggiori del Novecento europeo [15].

Tra i sui tre romanzi, tutti accolti con successo dal pubblico e tutti pubblicati tra il 1928 e il 1932, nel momento di maggior fioritura del genere grazie a una felice congiuntura politica e culturale, *Vida privada* è sicuramente il maggiore e congeniale all'autore. Ancora una volta la trama del romanzo è convenzionale e tutto sommato piuttosto mediocre. Un rampollo di una casata importante per genealogia e possedimenti cerca di mantenere nella Barcellona gaudente degli anni Venti una vita brillante anche se poi accetta una relazione prolungata con l'amante. È il primo gradino di una progressiva caduta che lo porterà a lasciare le luci della città per rifugiarsi

[12] P. Drieu La Rochelle, *Une femme à sa fenêtre*, Gallimard, Paris 1996, p. 39. Tr. it.: «Di nuovo il silenzio. Una qualche intimità si saldò tra loro tre. Innanzitutto c'era la comune giovinezza, quasi imperlata, in quelle tre esistenze. Inoltre la circostanza aveva operato con loro come succede nei viaggi, nelle guerre o nelle rivoluzioni, mettendoli assieme nello stesso posto e li aveva costretti a oltrepassare le tradizionali salvaguardie e a guardarsi in faccia, con umanità».

[13] *Ibid.*, p. 225. Tr. it.: «Michel s'infilò subito nella stanza di Margot. Si lanciarono l'uno sull'altro».

[14] Uno tra essi ha avuto anche una immediata eco in traduzione italiana, J. M. de Sagarra *La zia Paolina*, traduzione dal catalano di A. Giannini, La Nuova Italia, Venezia 1928 (nell'originale il titolo è *Paulina Boixareu*).

[15] G. Grilli, *Traducciones de la "Commedia": un desafío catalán,* in M. Muñiz Muñiz De Las Nieves, U. Bedogni e L. Calvo Valdivielso (a cura di), *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939). Traduzione e tradizione del testo. Dalla filologia all'informatica*, Franco Cesati Editore, Firenze 2008.

in una masseria, ultima rimanenza delle ricchezze avite dislocata nelle campagne del Nord del paese. Riscatta il suo fallimento, che è anche quello di tutta la sua generazione, il rampollo che si gioca la carta del gigolò e presto la correda con comportamenti delinquenziali, capaci tuttavia di rimpinguargli il portafoglio e permettergli l'accesso alla fortuna dei nuovi ricchi. Ciò che fa il romanzo è perciò la sua scelta di stile. In un momento in cui il poeta critico ed ellenista Carles Riba, emulo di Valéry, aveva lanciato l'allarme o forse il manifesto di negazione del romanzo (almeno in catalano), *Una generació sense novel·la?*[16], la narrativa di Sagarra, e in particolare *Vida privada*, era la replica aperta alla dismissione o al non riconoscimento. Il libro era infatti perfettamente in linea con un'idea di romanzo in cui ciò che conta non è la storia che si racconta ma il modo in cui il racconto si manifesta.

> A quart d'onze ell i Bobby pujaven l'escala. Mado mateixa va obrir la porta; duia un pijama colonial i plata i els pits de Mado, tibant el seti del pijama, feien l'efecte de dues capses de bombons d'aquelles que a començaments de segle es veien damunt del piano de les famílies modestes. Frederic es va fixar en el truc pectoral de Mado molt mes que en la besada explosiva que la xicolta va fer en els llavis de Bobby, engegant-li nas amunt les escorrialles de fum que li quedaven a les genives. Frederic es va passar l'ungla del dit xic de Mado pels llavis, i ella, amb una rialla gairebé musical, va engegar els dos homes dintre del menjador[17].

[16] La storia delle reazioni è stata ripercorsa da Jaume Medina; il punto di inflessione è oggetto della tesi di dottorato, poi libro, di Alan Yates. La mia opinione qui abbozzata è diversa. Riba il cui saggio è curiosamente apparso nello stesso anno del romanzo di Fitzgerald, esprime una riserva circa la scelta dell'espressionismo insito della adesione avanguardistica nel seno della prosa di creazione. Quasi a dire: l'avanguardia è prodotto di esclusiva perspicacia poetica, il racconto ne è fuori. Cfr. A. Yates, *Una generació sense novel·la?* , Edicions 62, Barcelona 1975, pp. 147-205. Si veda anche C. Arnau, *Crisi i represa de la novel-la*, in M. de Riquer, A. Comas, J. Molas, *Història de la Literatura Catalana*, t. X, Ariel, Barcelona, 1987, pp. 9-23; in particolare per un approfondimento storiografico F. Codina, *Comentaris a Una generacio sense novel-la*, in *Actes del Simposi Carles Riba*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona 1986, pp. 265-277.

[17] J. M. De Sagarra, *Vida privada*, Proa, Barcelona 2016, p. 15. Tr. it:« Verso le undici e un quarto lui e Bobby salivano le scale. Mado in persona aprì la porta; indossava un pigiama bianco argento; il seno di Mado, che premeva sulla seta del pigiama, dava l'idea di due sacchetti di cioccolata dalla forma di quelle che al principio del secolo si scorgevano sul pianoforte delle famiglie semplici. Frederic fece più caso al balconcino di Mado che non al bacio deflagrante che la ragazza piantò sulle labbra di Bobby, lanciandogli oltre la narice le reliquie del fumo che le cresceva nelle gengive. Frederic portò alle labbra l'unghia del mignolo di Mado mentre lei, con una risata quasi musicale, spinse i due maschi dentro la sala».

L'epilogo in questo romanzo tardivo è tuttavia perfettamente istallato nella tradizione aperta da Fitzgerald di cui stiamo esaminando esiti diversi e persino incerti, non è tragico né si annuncia eroico, è piuttosto cerebrale al massimo. Il definitivo acclimatarsi del nobile Llobrerola è preceduto dalla cessione di un celebre *tapis*. E ancor prima dalla distruzione di un romanzo biografico che avrebbe potuto/dovuto descrivere la decadenza familiare. Romanzo perduto e arazzo ceduto forse contengono persino una allusione cervantina con il ricordo di quella verità deformata delle traduzioni che svelano la verità come il rovescio dell'arazzo in cui le figure si intravedono grazie ai nodi e non in virtù della limpidezza del disegno. E infatti la vendita dell'arazzo precede il matrimonio d'affare del giovane Guillerm con la vedova Falset carica di milioni e futuro. In realtà le fiamme che distruggono il manoscritto incompiuto svelano l'autentico mistero: *Vida privada* è il culmine della narrativa di Sagarra e anche il suo definitivo occaso. «Hortènsia passava alshorex per una seria de maldecaps»[18].

Anche se la verifica è stata troppo veloce il tratto essenziale comune è dimostrabile seppur non del tutto esaurientemente dimostrato. La novità del romanzo d'avanguardia degli anni Venti consiste nello sguardo, non più sull'individuo. L'interesse per la focalizzazione prospettica è rivolta a una collettività, che però non è l'insieme della società (o almeno di un insieme emblematico e significato), ma un segmento parziale di essa. La società vi si scopre, dunque, divisa.

[18] *Ibid.*, p. 306. Tr. it.: «Ortensia attraversava un periodo di emicranie.»

Giovanni Saverio Santangelo

Tra Risset e Camilleri.
Crimini e misfatti del fascismo, ovvero del morbo occulto degli Italiani

Il mio primo incontro con Jacqueline Risset ha avuto luogo a Perugia, nell'ormai lontanissimo 1976, in occasione di un convegno[1] organizzato da Franco Marenco, uno dei rari amici che in quegli anni per me difficili mi sosteneva con affetto, così come ha poi continuato a fare costantemente. Di questo e di molto altro continuo ad essergli grato, così come gliene sono per avermi offerto la possibilità di conoscere Jacqueline, alla quale egli volle presentarmi proprio nel corso di quelle lontananti giornate perugine nel corso delle quali Jacqueline avrebbe presentato un proprio lucidissimo contributo su Breton[2]. Nel comune convincimento della necessità dell'impegno civile e nell'immediata solidarietà che volle testimoniarmi, prese vita fra di noi un'immediata empatia. Fin da quel primo incontro ci siamo spesso intrattenuti su fascismi vecchi e nuovi, e sulla volontà di doverli contrastare con ogni energia.

Resomi conto che sarebbe stato gradito che gli interventi si incentrassero sugli interessi di Jacqueline, ho avuto difficoltà – non posso nasconderlo – ad identificare un argomento sul quale potessi tentare di rendere omaggio all'Amica scomparsa. Consapevole della mia insufficiente competenza su temi ed autori magistralmente da Lei affrontati, ho deciso di recuperare memorialmente il nostro incontro: un incontro non pure 'accademico-scientifico', bensì sostanzialmente umano. E incontro cementatosi, a mano a mano, sopra tutto su una consonanza ideo-culturale che più d'uno degli interventi 'militanti' di Jacqueline, insieme al mai sopito interesse dell'Amica per

[1] *Letteratura ideologia società negli anni Trenta. Note e discussioni su storia politica e storia sociale nell'Italia contemporanea*, Perugia 1977, e successivamente riportato in «Quaderni Storici», vol. 12, 34, n. 1, gennaio-aprile 1977.
[2] J. Risset, *André Breton: un surrealismo socialista*?, in «Quaderni Storici», cit., pp. 124-134.

la Sicilia, la sua storia, gli scrittori isolani, hanno contribuito, nel tempo, a corroborare[3]. Riflettendo sul fatto che Jacqueline – soffermatasi con l'usuale sensibilità di fine lettrice su Sciascia, ricordandone la figura a ridosso della scomparsa dello scrittore[4] – non aveva mai scritto, viceversa, su Camilleri, ho finito per carezzare l'idea che potessi tentare di incentrare queste mie note di lettura, che altro non pretendono in alcun modo di essere, proprio sulla circolazione del tema del fascismo negli scritti camilleriani. Mi soffermerò, dunque, su alcuni testi dai quali traspare la volontà dell'Autore di tracciare una sorta di lucida cronologia dei crimini e dei misfatti compiuti, a partire dalla marcia su Roma e fino allo sbarco degli Alleati in Sicilia, dal regime fascista. All'interno della sterminata produzione camilleriana ho selezionato poco più di una dozzina di testi – romanzi e racconti più o meno brevi, fino al divertentissimo *La targa*[5] – ai quali l'arrembante critica, tuffatasi a capofitto su altri suoi scritti, non ha concesso, mi sembra, soverchia attenzione rispetto alla tematica del fascismo, che, trovandovi costante, martellante, quasi ossessiva, circolazione finisce per collegarli in una sorta di sostanziale continuità, gli uni agli altri.

Lo scrittore non sarà dunque, in queste note, il felice narratore degli ultracelebrati romanzi 'storici' apparsi dal finire degli anni Settanta fino al 2001[6], narrazioni che prendendo spunto da cronache del tempo, come è stato rilevato dal Borsellino, «fanno della storia teatro, teatro comico nel quale fa aggio la mimesi dialettale del parlato e del pensato, e quindi la tendenza, per lui incontenibile, alla divagazione»[7]. E non sarà neppure il creatore di quel Salvo Montalbano, protagonista della fortunatissima *suite romanesque* che tiene ghermiti lettori e spettatori nella doppia versione

[3] Cfr., fra gli altri: *Le populisme des riches*, in «Le Monde des Débats», n. 21, 1994, pp. 32-33; *Lecture de Gramsci aujourd'hui*, in «La Revue Commune», n. 3, 1996, pp. 49-56; *Chi ha paura di Sofri*, in «Il Manifesto», 3 marzo 1999; *Caso Sofri: il buio e la ferocia*, in «L'Unità», 8 febbraio 2000; *Scrittori d'Italia, che guaio Berlusconi*, in «L'Unità», 19 marzo 2002; *L'insurrection qui vient en Italie: une jeunesse en quête de démocratie*, in «Le Monde», 22 décembre 2010.

[4] J. Risset, *Un Sicilien voltairien*, in «Nice matin», 21 novembre 1989; *Un sicilien voltairien*, in «Libération», n. 2642, 21 novembre 1989, p. 45; e *Francia e Sicilia la fitta rete degli opposti*, in «Il Messaggero», 21 novembre 1989, p. 17.

[5] Apparso in allegato al «Corriere della Sera» il 30 giugno del 2011, il testo è stato opportunamente riproposto in volumetto sul mercato librario (Rizzoli, Milano 2015).

[6] Cfr., a volerne qui ricordare soltanto i più noti, *Il corso delle cose*, Lalli, Poggibonsi 1978; *Il birraio di Preston*, Sellerio, Palermo 1995; *Un filo di fumo*, Garzanti, Milano 1980; *La concessione del telefono*, Sellerio, Palermo 1995; *La scomparsa di Patò*, Mondadori, Milano 2000; e il commovente *Il re di Girgenti*, Sellerio, Palermo 2001.

[7] N. Borsellino, *Teatri siciliani della storia. Da Sciascia a Camilleri*, in *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Sellerio, Palermo 2004, pp. 48-53, pp. 52-53.

del più e meno giovane commissario di polizia[8]. Sulle idee politiche di quel Montalbano (studente che partecipa attivamente al movimento del Sessantotto; funzionario di polizia, disgustato dalle violenze scatenate da esponenti delle forze dell'ordine nei giorni del G8 di Genova, che sente montare in sé un moto di Rivolta etica) ci si potrebbe soffermare a lungo, come è già stato fatto per altro, financo dallo stesso suo artefice[9]. Lo scrittore sul quale proverò a soffermarmi è invece l''altro' Camilleri, quello che ha vergato narrazioni non meno felici sul versante dei romanzi 'storici', spesso germinati, sul solco delle lucide e taglienti ricostruzioni offerte da Sciascia, dall'attenta consultazione di documenti, messa al servizio di rigorose denunzie di plumbei avvenimenti della storia del nostro Paese. Il fascismo, in tal senso, finisce per inverarsi come uno degli argomenti – e forse più ancora di altri – dai quali la felice penna dello scrittore si è lasciata ispirare, utilizzando le ingegnose *fabulae* quale strumento di lucida e ferma denunzia. E argomento sul quale, però, la critica non ha ritenuto a mio avviso – quasi condizionata da una sorta di 'rimozione' – di volersi fin qui soffermare a sufficienza: giusto al contrario di quanto non sia accaduto, viceversa, sul tema di certo non eludibile costituito dalla ricchezza di quell'impasto linguistico camilleriano che offre spunti di attente analisi specifiche[10], pregno com'è, fra l'altro, di grecismi, arabismi e arcaismi che, incuneandosi qua e là nel ricco intrico di lingua e simil-dialetto, lievitano in superficie dalle pagine di non pochi fra i suoi scritti[11].

Vero è che lo scrittore prende piena consapevolezza di cosa fosse stato il fascismo soltanto nel 1942 quando, appena diciassettenne, rimane scosso, per sua pubblica confessione, dalla lettura della *Condition humaine* di André Malraux[12]. Figlio di uno squadrista della prima ora, egli aveva vergato

[8] Cfr., fra i molti altri, A. Santoro, *Camilleri tra Montalbano e Patò. Indagine sui romanzi storici e polizieschi*, Guida, Napoli 2012.
[9] S. Lodato, *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, Rizzoli, Milano 2002, pp. 380-392.
[10] Cfr., fra i molti altri, i lavori di G. P. Storari, *Lingua e creatività*, in G. Marci (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, CUEC, Cagliari 2004, pp. 233-244; M. Cerrato, *L'alzata d'ingegno: analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*, Cesati, Firenze 2012; ma fondamentale resta, sull'argomento, la lettura del dialogo sulla lingua intrecciato dallo stesso Autore con Tullio De Mauro (cfr. A. Camilleri, T. De Mauro, *La lingua batte dove il dente duole*, Editori Laterza, Roma-Bari 2013).
[11] Cfr., ad esempio, A. Camilleri, *La rizzatagliata*, Sellerio, Palermo 2009 (ed. or.: *La muerte de Amalia Sacerdote*, trad. di J. C. Gentile Vitale, RBA Libros, Barcelona 2008); *Il sorriso di Angelica*, Sellerio, Palermo 2010; *Il gioco degli specchi*, Sellerio, Palermo 2011.
[12] A. Camilleri, *Quando in casa c'era solo la radio*, in «TuttoLibri», 2 ottobre 2009, riproposto nella raccolta collettiva *Io mi ricordo*, a cura di Banca della Memoria, Einaudi, Torino 2009.

adolescenziali poesiole dedicate al Duce, al quale avrebbe poi finito per indirizzare nel 1935 anche una lettera con la richiesta di essere inviato volontario in Abissinia. Nel 1941 avrebbe partecipato a Firenze al raduno internazionale dei giovani fascisti, ove alla sua regia della messa in scena d'una commedia dello scialbo repertorio teatrale dell'epoca – come lo stesso scrittore ricorda nella delicata rievocazione del suo primo amore giovanile[13] – sarebbe stato attribuito, risultato vincitore Giorgio Strehler, il secondo premio. Il lavorìo interiore di quegli anni viene mirabilmente restituito nelle pagine dell'intervista concessa a Saverio Lodato – di godibilissima lettura per le doti di scrittura corrosivamente ironica dell'intervistato così come dell'intervistatore –, un testo che resta a parer mio di capitale importanza per la comprensione dell'uomo Camilleri, del suo rapporto con la figura paterna, della sua rapida acquisizione di una coscienza antifascista, così come del susseguirsi delle stagioni, spesso dolenti, della nostra storia nazionale:

> «[…] erano i settimanali, i mensili di pattuglia, quelli dei GUF in mano ai giovani fascisti di sinistra, Mario Alicata, Pietro Ingrao, Giorgio Amendola, tantissimi di questi personaggi. I quali, probabilmente, erano iscritti a cellule comuniste clandestine, anche se alcuni di loro avevano vinto i Littoriali della cultura. Questo era il fascismo che mi interessava, come mi interessava anche quello di Giuseppe Bottai»; «Cosa è stata la Liberazione per me? È stata il ritorno del canto degli uccelli […] Erano mesi che non udivo questo cinguettio […] Poi sulla destra, vidi arrivare una casa con un cannone. Era uno di quei giganteschi carri armati americani, con cannoni lunghissimi […] Erano le truppe di assalto statunitensi che avanzavano. Non mi guardarono in faccia. Passarono così, come se io non esistessi […] Insomma c'era sì il senso della liberazione in quel giorno, ma c'era anche il senso dell'occupazione, di un nuovo giogo»[14].

Un giogo per l'imposizione del quale – come lo scrittore tiene a mettere in rilievo a più riprese[15] – gli Alleati si erano avvalsi, fin dalla preparazione dello sbarco sull'Isola, di forme di fattiva collaborazione con gli ambienti mafiosi, non disdegnando neppure di confermare in importanti incarichi noti esponenti del regime fascista. Consentendo in tal modo ai più giovani,

[13] Id., *Maria*, in *Donne*, Rizzoli, Milano 2014, pp. 115-119, p. 115: «Dovevo ancora compiere quindici anni e avevo vinto i ludi juveniles provinciali per il teatro […] Il testo da mettere in scena, non scelto da me, era alquanto mediocre, *Le montagne* di Romualdi.
[14] S. Lodato, *La linea della palma*, cit., p. 100 e, rispettivamente, pp. 114-115.
[15] Cfr., ad esempio, A. Camilleri, *Il casellante*, Sellerio, Palermo 2008, p. 119; e Id. *Gran Circo Taddei e altre storie di Vigàta*, Sellerio, Palermo 2011, p. 54.

fra i quali lo stesso Camilleri, di comprendere come fosse necessario, una volta sconfitta la dittatura, continuare a lottare per l'edificazione di un reale regime democratico[16].

Riferimenti espliciti al fascismo sono già rinvenibili in un testo ad impianto autobiografico che lo scrittore licenzia per la stampa già nel 1995[17]. Ma è solo a partire dai primi anni del Duemila, dopo aver lungamente frequentato il filone del romanzo 'storico', che egli – avvalendosi dell'attenta compulsazione di documenti dell'epoca e, ancor di più, del proprio stesso vissuto – inizia a ripiegarsi sulla plumbea stagione ventennale del regime fascista. Ne sono nati quei testi cui prima si è fatto cenno, nei quali la fantasmagorica fantasia e la fascinosa qualità della narrazione riescono ad offrire al lettore una sorta di cronistoria del fascismo, dai suoi esordî fino alla sua caduta: e una cronistoria – per così dire – tracciata dal 'basso', con l'ottica dei protagonisti (individui comuni, donne, fanciulli), nella cui stesura piccoli avvenimenti della storia locale fungono da illuminante metafora dell'avvilente vita sociale che durante la dittatura fascista ha avvolto il Paese nelle sue orrifiche spire. Il lettore si imbatte, così, in ricorrenti squarci narrativi che, con la puntuale descrizione di sbandierate (e fascistissime) pubbliche virtù e di inverecondi, quando non ributtanti, vizi privati, offrono il crudo spaccato di una Nazione passiva, imbelle, impotente, complice, subornata, prigioniera di quella fascinazione perversa che l'aura di 'sacralità' della quale si ammanta il potere politico 'monocefalo' – per dirla con quel Bataille sì caro a Jacqueline[18], autore de *La structure psychologique du fascisme* e de *Le fascisme en France*, attentamente

[16] S. Lodato, *La linea della palma*, cit., pp. 137-138: «Noi giovani credevamo che gli americani, dopo avere arrestato gli esponenti fascisti più in vista, in qualche modo avrebbero accantonato anche i fascisti che invece avevano ricoperto cariche meno significative, ma erano stati altrettanto squadristi. Esisteva un fascismo apparente, e un fascismo sotterraneo assai più pericoloso che in paese conoscevamo benissimo. Come quello del presidente della Camera di Commercio […] Ma questi personaggi nessuno li smosse mai. E lì rimasero. Allora – ci dicevamo fra noi ragazzi – voi americani avete levato dalla giacchetta i bottoni, ma la giacchetta è rimasta. E questo ci colpì molto negativamente. Decidemmo di agire».

[17] A. Camilleri, *Il gioco della mosca*, Sellerio, Palermo 1995.

[18] J. Risset, *Ouverture*, in Ead. (a cura di), *Georges Bataille: il politico e il sacro*, Liguori, Napoli 1987, pp. 7-10, p. 9: «Se il sacro è la radice dell'attività umana, il fondo che nutre ogni manifestazione, il politico è legato ad esso con legami complessi, vitali, oscuri, che occorre riscoprire e interrogare arditamente per riuscire a reinserire, nell'epoca moderna – desacralizzata – l'energia che manca alla vita dei regimi democratici (mentre i regimi fascisti, utilizzandola in maniera degradata, caricaturale – nell'ideologia del potere "monocefalo", ripescano pericolosamente elementi di quell'energia».

illustrati da Marina Galletti [19] – è capace di esercitare.

La prima apparizione del fascismo quale nucleo centrale della *fabula* avviene già nel 2003, con *La presa di Macallè* [20], un romanzo con il quale, affidandosi alla minuta focalizzazione dei tragici riflessi prodotti sui cittadini, lo scrittore rivisita con lucidità la vergognosa vicenda della guerra scatenata nel 1935, nel folle tentativo di fondare un impero coloniale, contro l'Etiopia. Drammatico evento, questo, sul quale la più accorta storiografia aveva avviato la doverosa rivisitazione critica già a partire dalla metà degli anni Sessanta (Angelo Del Boca e Giuliano Procacci, a voler nominare solo alcuni [21]), rivelando – in aggiunta a quelli già perpetrati in Libia – genocidi, atrocità e crimini commessi dalle truppe italiane [22], non ultimi gli stupri sistematici [23] e l'indiscriminato e massiccio uso di gas asfissianti contro le popolazioni inermi [24].

A dispetto dei dolenti interrogativi avanzati da Flaiano fin dal 1947, con quel suo inquietante romanzo [25] destinato a precorrere – pur fra le palesi contraddizioni ideo-culturali che affiorando dal testo ne rivelano lo 'sguardo coloniale' di fondo – la moderna letteratura postcoloniale, consimile attenzione al tema non era stata accordata, però, all'interno della produzione narrativa. A partire dal 2001, quasi all'improvviso, alcuni scrittori hanno trovato proprio nella invereconda avventura coloniale nel Corno d'Africa la fonte primigenia della loro ispirazione, declinando sul versante del genere *noir* le loro narrazioni, e schiudendo in tal modo la strada ad una sorta di 'genere nel genere', che sembra esser diventato prolifico all'interno della produzione italiana contemporanea: quello che potrebbe definirsi, cioè, come il '*noir* coloniale italiano'. Il successo riscosso fra i lettori e la crescente attenzione

[19] M. Galletti, *"Masses": un "Collège" mancato?*, in J. Risset (a cura di), *Georges Bataille: il politico e il sacro*, cit., pp. 67-94.
[20] A. Camilleri, *La presa di Macallè*, Sellerio, Palermo 2003.
[21] A. Del Boca, *La guerra d'Abissinia: 1935-1941*, Feltrinelli, Milano 1965; e G. Procacci, *Dalla parte dell'Etiopia: l'aggressione italiana vista dai movimenti anticolonialisti d'Asia, d'Africa, d'America*, Feltrinelli, Milano 1984.
[22] L. Borgomaneri (a cura di), *Crimini di guerra. Il mito del bravo italiano tra repressione del ribellismo e guerra ai civili nei territori occupati*, Guerini, Milano 2006.
[23] C. Volpato, *La violenza contro le donne nelle colonie italiane. Prospettive psicosociali di analisi*, in «DEP. Deportate, esuli, profughe», 10, 2009, pp. 110-131.
[24] G. Rochat, *L'impiego dei gas nella guerra d'Etiopia 1935-36*, in «Rivista di Storia Contemporanea», 1, 1988, pp. 74-109; A. Del Boca, *I gas di Mussolini. Il fascismo e la guerra d'Etiopia*, Editori Riuniti, Roma 1996; e Id., *Italiani, brava gente? Un mito duro a morire*, Neri Pozza, Vicenza 2004.
[25] E. Flaiano, *Tempo di uccidere*, Longanesi e C., Milano 1947.

accordata dalla critica[26] ad autori quali Longo[27], Marrocu[28], Ballario[29] o, ancor di più, Lucarelli[30] confermano quanto tale tipologia narrativa rappresenti nei fatti, ormai, una realtà della quale non è più possibile negare l'esistenza e sull'analisi della quale, infatti, ha iniziato di recente a ripiegarsi in modo opportuno qualche intelligente voce critica[31].

Mi sembra opportuno rilevare, però, che Camilleri, pur sedotto – e prima ancora di altri – dal tema, ne offre, rispetto al panorama narrativo sopra delineato, una interpretazione del tutto originale. Ne *La presa di Macallè*, infatti, egli si impegna a descrivere i tragici effetti prodotti dalla martellante propaganda fascista sui giovani fin dalla loro più tenera età, sottolineando ripetutamente la funzione manipolatrice cinicamente svolta dall'istituzione scolastica durante il Ventennio. La narrazione è incentrata su Michilino – precoce figlioletto di borghesi arricchiti e balilla infatuato dalla propaganda messa in atto dal regime – la cui infanzia, costellata di violenze sessuali subìte, si trasforma ben presto in un orrido cammino tutto intriso di fanatismo e depravazione, che lo condurrà a trasmutarsi, ad appena sei anni di vita, in un feroce omicida, in una sorta di Angelo Nero vendicatore. Il romanzo – redatto su un registro che si avvale spesso di toni tragicomici, ma il cui principale connotato tende decisamente al *noir*[32], piuttosto che non al 'giallo' tradizionale – integralmente imbastito com'è sul rapporto fra Eros e Potere, ha indotto alcuni attenti lettori a pensare,

[26] Cfr., fra gli altri, G. Stefani, *Eroi e antieroi coloniali. Uomini italiani in Africa da Flaiano a Lucarelli*, in «Zapruder. Storie in Movimento», n. 23, settembre-dicembre 2010, pp. 41-56; G. Benvenuti, *Da Flaiano a Ghermandi: riscritture postcoloniali*, in *Coloniale e Postcoloniale nella letteratura italiana degli anni 2000*, in «Narrativa», n. s., n. 33-34, 2012, pp. 311-321; F. Manai, *Il colonialismo italiano (Flaiano, Marrocu, Lucarelli)*, in «Narrativa», cit., pp. 323-331; G. Pias, *La ricostruzione del colonialismo italiano tra metafora e storia nel romanzo "Debrà Libanòs" di Luciano Marrocu*, in «Narrativa», cit., pp. 343-352.

[27] D. Longo, *Un mattino a Irgalem*, Marcos y Marcos, Milano 2001.

[28] L. Marrocu, *Debrà Libanòs*, Il Maestrale, Nuoro s. d. [2002].

[29] G. Ballario, *Morire è un attimo. L'indagine del maggiore Aldo Morosini nell'Eritrea italiana*, Edizioni Angolo Manzoni, Torino 2008; *Una donna di troppo. La seconda indagine del maggiore Aldo Morosini nell'Africa italiana*, Edizioni Angolo Manzoni, Torino 2009; e *Le rose di Axum. Un'indagine del maggiore Morosini*, Hobby & Work Publishing, [Bresso] 2012.

[30] C. Lucarelli, *L'ottava vibrazione*, Einaudi, Torino 2008; Id., *Ferengi: racconto nero in tre fotografie e un disegno*, Corriere della Sera, Milano [2008]; e *Albergo Italia*, Einaudi, Torino 2014.

[31] Cfr., ad esempio, G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico in Italia. Storia, memoria e narrazione*, Carocci, Roma 2012.

[32] M. Novelli, *Il rosso e i neri. Fascismo e religione, violenza e sessualità in Andrea Camilleri*, *La presa di Macallè*, in C. Milanesi (a cura di), *Il romanzo poliziesco, la storia, la memoria* (Actes du Colloque international), Aix-en-Provence, 5-8 mars 2008, vol. I: Italia, Astraea-Centre Aixois d'Études Romanes, Bologna-Aix-en-Provence 2009, pp. 93-101, p. 95.

con buone ragioni, all'*Eros e Priapo* di Gadda[33] o, ancora, a *Il conformista* di Moravia[34]. E bene è stato inoltre sottolineato come il giovane protagonista, lungi dall'incarnare in chiave grottesca il 'gallismo' fascista, possa piuttosto essere considerato come l'«interprete ideale di una lettura *genitale* del potere»[35]. Si tratta indubbiamente di un testo crudo, anche nel linguaggio, la cui uscita ha provocato, infatti, accese e spesso ingenerose polemiche ricordate dallo stesso scrittore[36]: ma la narrazione assolve anche pienamente alla funzione di una grottesca parabola pregna di violenze e crudeltà, che bene restituisce al lettore l'immagine delle molte infanzie che furono, all'epoca, corrotte, tradite, rubate. È però opportuno aggiungere, forse, che lo scrittore, pur mettendo in rilievo l'ideologia colonialista e l'ossessione sessuale – protagoniste indiscusse del testo –, ha concesso ampio spazio anche alla puntuale descrizione d'ogni altro minuto aspetto che caratterizzò la vita del nostro Paese sotto il regime dittatoriale mussoliniano – l'autarchia, la macchina della propaganda e quella della repressione, il proliferare di perniciose pubblicazioni per l'infanzia, la complicità con gli ambienti clericali e con le alte gerarchie della Chiesa, l'opportunismo della piccola borghesia dedita agli affari –, riuscendo ad offrire al lettore, in tal modo, la propria visione storiografica[37]. All'argomento 'coloniale' Camilleri tornerà alcuni anni dopo: e sarà la volta, allora, de *Il nipote del Negus*[38], un «romanzo di inclinazione scopertamente farsesca» – a voler utilizzare la calzante definizione della Benvenuti[39] – nel quale, prendendo spunto da un fatto di cronaca, lo scrittore imbastisce la trama intessendola con l'ausilio di lettere, articoli di stampa, proclami, telegrammi e dispacci governativi, e utilizzandola ingegnosamente, con una scrittura sospesa fra storia e fantasia, per narrare la vicenda di Grhane Sollassié Mbassa, un nipote di Ailé Selassié, che giunge nel 1929 a Vigàta per frequentare i corsi della Regia Scuola

[33] *Ibid*., p. 98: «*La presa di Macallè* si configura come una riscrittura narrativizzata delle tesi esposte in *Eros e Priapo*, il pamphlet nel quale Carlo Emilio Gadda si scagliò contro l'oscena e in ultima analisi nevrotica fallocrazia imperante nel Ventennio»; ma si veda anche S. Demontis, *Un'infanzia da sillabario. Il fascismo secondo Camilleri*, in G. Marci (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, cit., pp. 65-84, pp. 82-84.
[34] S. S. Nigro, *Le "Croniche" di uno scrittore maltese*, in A. Camilleri, *Romanzi storici e civili*, a cura di S. S. Nigro, Mondadori, Milano 2004, pp. IX-LVI, p. LIV.
[35] S. Demontis, *Un'infanzia da sillabario. Il fascismo secondo Camilleri*, cit., p. 82.
[36] G. Bonina, *Tutto Camilleri*, Sellerio, Palermo 2007, pp. 284-288.
[37] G. De Luna, *Lo scrittore civile*, in *Gran Teatro Camilleri*, Sellerio, Palermo 2015, pp. 42-50, p. 45: «Quando però, come con *La presa di Macallè*, Camilleri racconta il fascismo, il suo metodo di lavoro diventa intuizione storica e poi si consolida in una vera e propria interpretazione storiografica».
[38] A. Camilleri, *Il nipote del Negus*, Sellerio, Palermo 2010.
[39] G. Benvenuti, *Un dittico fascista*, in *Gran Teatro Camilleri*, cit., pp. 51-65, p. 51.

Mineraria. Le autorità locali, desiderose di ingraziarsi il Duce, tentano di utilizzare il giovane per la risoluzione del contenzioso intervenuto tra Italia ed Etiopia sui confini con la Somalia. Ma il nobile rampollo, amante della vita e impenitente donnaiolo, riesce alla fine a prendersi gioco dell'intero apparato burocratico e politico che aveva sperato di poter trarre profitto dalla sua presenza sul suolo italiano. Questi due romanzi, proprio per gli argomenti trattati, hanno dunque consentito di collegare Camilleri alla sua rimemorazione del colonialismo fascista.

Ma oltre all'ispirazione tratta dalla sciagurata avventura colonialista, in diversi altri suoi scritti lo scrittore ha tracciato con lucida argutezza, malcelata da una patina di dolente ironia di stampo pirandelliano, la vita condotta dagli Italiani durante il ventennale regime di dittatura, imbastendo già nel 2005, con *Privo di titolo*, una fluida rivisitazione di due fatti di cronaca avvenuti a cavallo fra gli anni Venti e gli anni Trenta. Il primo di quegli avvenimenti (l'omicidio di uno squadrista avvenuto nel 1921) viene scomposto alla moviola in successive sequenze filmiche dalla maestrìa dello sceneggiatore Camilleri, che si ingegna a ricostruire poi anche gli interrogatori condotti nel corso delle indagini, anticipando però per il lettore, fin dalla divertente apertura del testo, i preparativi per la trionfale celebrazione del ventennale dell'uccisione di Gigino Gattuso, l'«unico martire fascista siciliano», avvenuta ovviamente ad opera di un «sanguinario comunista»[40]. Alla prima vicenda narrata, lo scrittore riesce ad intrecciarne in modo felice una seconda, incentrata sulla volontà dei gerarchi di Caltagirone di ingraziarsi il Duce, invitandolo a porre la prima pietra di una nuova città, battezzata «Mussolinia» in suo onore. I lavori non avrebbero mai avuto inizio, ma il tentativo di millantare, con il ricorso ad un fotomontaggio, come già portata a compimento l'edificazione del nuovo insediamento urbano fallirà miseramente:

> Comu Diu vosi, il federale doppo un'ora di gira ca ti rigira, scoprì la

[40] A. Camilleri, *Privo di titolo*, Sellerio, Palermo 2005, pp. 11-12: «Verso la metà d'aprile del 1941, il professore di cultura militare del ginnasio-liceo "Empedocle" di Giurgenti, avvocato Francesco Mormino, principiò, previa autorizzazione del signor preside s'intende, a firriare classi classi per spiegare a noi alunni (io allora andavo in prima liceo), il comu e il pirchì della grande adunata giovanilfascista che si sarebbe svolta a Caltanissetta il 21 di quello stesso mese […] Nella nostra classe il professore avvocato Mormino s'appresentò a mezza mattinata interrompendo una tirribili interrogazione di greco. E perciò fu ricevuto dalla classe in piedi, venne salutato romanamente e ricevette uno spontaneo applauso liberatorio […] Aveva fama di grande poeta ed era cosa cognita che un suo carme di duemila versi, intitolato "Duce!", era stato acquistato, d'ordine del Federale, da tutte le biblioteche scolastiche e da tutte le case del fascio della provincia».

> radura. Completamente vacante, sterpi, piante serbagge, àrboli caduti che marcivano. Mussolinia non esistiva. O almeno, esistiva ma in fotografia. Quanno il Duce lo vinni a sapiri, ordinò al segretario del partito che tutti i gerarchi in un raggio di cinquanta chilometri torno torno a Caltagirone dovivano andarsela a pigliari in quel posto[41].

Nella composizione tipografica del testo l'alternanza fra pagine di narrazione e pagine dedicate alla 'riscrittura' di documenti calcati su quelli dell'epoca (articoli di giornale, verbali degli interrogatori, dispacci delle forze dell'ordine, referti medici) assolve ad una funzione ben precisa: quella, sì cara allo scrittore, di evidenziare – come bene è stato rilevato[42] – la 'mistificazione' della realtà, costantemente attuata, in connivenza con chi dovrebbe informare l'opinione pubblica, da chi esercita il potere.

Allo stesso filone 'documentario' vanno ascritte, del resto, anche altre fatiche dello scrittore. È il caso del romanzo-inchiesta redatto sulle circostanze misteriose nelle quali trovò la morte Edoardo Persico, raffinato critico d'arte, individuo il cui passato oscuro era stato contraddistinto dall'ambiguità politica (aveva intrattenuto rapporti con Levi e Gobetti così come con Bottai) e che venne rinvenuto esanime nel bagno della propria abitazione nel gennaio del 1936: un testo, questo, con il quale Camilleri, fra il materializzarsi nel corso della trama di membri della Polizia politica e di trame ordite dai Servizi Segreti[43], e con riferimenti ai tragici fatti dell'epoca – quali, fra tutti, l'assassinio di Matteotti[44] –, conduce con piglio sicuro il lettore nei meandri di una vera e propria indagine, proponendogli infine una soluzione verosimile dell'enigma investigativo, senza rinunciare a lanciargli ammiccamenti sull''attualità' di una vicenda da proiettare su più recenti, e oscure, stagioni attraversate dalla storia del nostro Paese[45]. Ed è anche il caso dell'avvincente narrazione

[41] *Ibid.*, p. 282.
[42] G. Benvenuti, *Un dittico fascista*, cit., p. 60: «[…] Camilleri tiene a mostrare come l'informazione (allora come ora) fosse decisamente orientata dalle pressioni della politica».
[43] A. Camilleri, *Dentro il labirinto*, Skira, Milano 2012, p. 114: «Sono missioni di tipo diplomatico, ci tiene a precisare Ambrosini, che però non possono essere affidate ai diplomatici perché automaticamente diventerebbero atti ufficiali del Governo italiano».
[44] *Ibid.*, p. 126: «Lo blocca, sulla porta, una domanda di Ambrosini che è come una pugnalata. "Ma lei non lo sapeva quello che faceva?" Edoardo si volta a guardarlo. È pallidissimo. "Lo sapevo, ma confusamente. Quando a Mosca mi hanno detto che Matteotti era stato assassinato il 10 giugno e che il mio amico Gobetti era stato percosso, sono stato investito, travolto dalla verità. Mi ero messo al servizio di un assassino"».
[45] G. Lupo, *Delitto senza castigo. Camilleri e Persico*, in *Gran Teatro Camilleri*, cit., pp. 80-84, p. 84: «[…] Camilleri ha duplicato l'enigma, ha fatto di Persico un personaggio-chiave di

incentrata sulla vicenda dei fratelli Sacco, contadini che, fin dagli inizi degli anni Venti, si erano impegnati con coraggio nel contrasto alle cosche mafiose che soggiogavano la vita dei cittadini di un comune dell'Agrigentino. Rimasti isolati, osteggiati financo dalle forze dell'ordine, i Sacco sono costretti a darsi alla latitanza, conclusasi nel 1926 con la cattura avvenuta, in seguito a false testimonianze e con l'inganno, dopo una tambureggiante e spettacolare caccia all'uomo messa in scena dal "prefetto di ferro" Cesare Mori. Concluso il processo a loro carico, aperto nel 1928, i Sacco finiranno in carcere ove conosceranno, fra gli altri, Antonio Gramsci e Umberto Terracini, il quale ultimo accetterà di assumere la loro difesa nella revisione del processo che, caduto il fascismo, sarebbe stata istituita, pronunciando parole lapidarie: «Penso che il caso sia unico nella storia giudiziaria italiana pur così pesante di capitoli sciagurati». Il brillante avvocato comunista non ottenne tuttavia la liberazione dei Sacco, che rimasero in carcere fino al 1962, anno in cui il loro difensore sarebbe riuscito ad ottenere per loro la grazia.

Caso giudiziario divenuto celebre, questo, che viene ripercorso dallo scrittore in ogni sua documentazione utile, inducendolo a presentarlo al lettore per quello che, in verità, era stato fin dal suo nascere: un disegno politico di emarginazione degli oppositori del regime, ordito in collaborazione fra ambienti mafiosi e ambienti fascisti[46], da trasmutare, con la connivenza della magistratura, in monito esemplare: «Bisogna dare un esempio! Non si possono accordare privilegi a dei comuni briganti che osano sfidare l'ordine fascista!»[47]. Una esemplarità ottenuta – e Camilleri tiene a sottolinearlo – grazie anche alle azioni attuate dallo stesso Mori[48], in tacito accordo con laidi maggiorenti dell'ambiente fascista che miravano, come gli stessi fratelli Sacco avevano tardivamente intuito[49], a trarre dal loro arresto un vantaggio politico. Che la storiella imbastita su quella banda di presunti 'briganti' e

un preciso momento solo in apparenza lontano (pensiamo alle trame che hanno operato in maniera deviata fra le gerarchie militari negli anni Sessanta e Settanta)».

[46] A. Camilleri, *La banda Sacco*, Sellerio, Palermo 2013, p. 64: «Il fatto è che da squasi un anno in Italia cumanna il fascismo. E ai fascisti di Raffadali non piaci che il socialista Vanni Sacco possa firriare campagne campagne libero e armato».

[47] *Ibid.*, p. 104.

[48] *Ibid.*, pp. 111-112: «A questo punto Mori s'arricorda che nel sò mandato rientra macari la lotta al brigantaggio […] Ecco: la strata giusta è questa. Fari addivintari i fratelli Sacco briganti […] Allura Mori, ogni vota che parla coi giornalisti, non manca d'arricordari la perigliosità della banda Sacco, dedita alle rapine, alle grassazioni, al furto all'abigeato […] Quanno Mori si fa pirsuaso d'aviri cotto a puntino l'opinioni pubblica, passa all'azione».

[49] *Ibid.*, p. 116: «Ma i Sacco hanno accapito il joco. L'hanno accapito quanno hanno saputo chi erano le pirsone che Mori ha fatto arristari: non sdilinquenti comuni o mafiosi, ma socialisti e nimici pirsonali del commendatore».

malfattori mal celasse la volontà politica di colpire gli oppositori del regime avrebbe potuto ben essere arguita, del resto, fin dall'istante in cui, dopo l'arresto, fascisti facinorosi avevano scatenato l'assalto contro la caserma dei carabinieri nell'intento di farsi consegnare i prigionieri[50].

Qualora ci si inoltri, poi, nella lettura della fortunata raccolta di racconti *Gran Circo Taddei e altre storie di Vigàta*, è facile registrare come quasi tutti (ben sette degli otto che vi sono stati raccolti[51]) vengano sviluppati lasciando sempre operante in sottotraccia il *fil rouge* costituito dall'attenta analisi del fascismo. Ciò che il regime dittatoriale ha rappresentato nella vita degli Italiani, condizionandola nell'accettazione passiva fin nella vita quotidiana, viene passato, sul filo d'una amara ironia, in minuziosa rassegna. Individui d'ogni personalità, d'ogni ceto sociale e d'ogni condizione economica, ne rimangono schiacciati quando non, addirittura, fascinati: è il caso, a volerne citare soltanto alcuni, del danaroso commendatore Costantino, grande Ufficiale del Regno insignito della «midaglia d'oro al merito "per il contributo arrecato alla Causa della Rivoluzione Fascista"»[52]; o, ancora, del magistrato vilmente determinato ad ingraziarsi il potere costituito[53].

Quella panoramica (da intendere nel senso 'filmico', ben noto allo sceneggiatore Camilleri), divertente e spesso scanzonata, può ben considerarsi come ciò che il Nigro ha ritenuto di vergare, opportunamente, per il risvolto di copertina del volume: «Sono cronache e quasi apologhi, non si sa fino a che punto sempre e veramente d'altri tempi». Che il fascismo, del resto, sia riuscito ad appropriarsi fin dai suoi esordî della vita degli Italiani viene suggerito da Camilleri anche con il caustico ed ironico racconto *La tripla vita di Michele Sparacino*, nel quale financo la morte di un povero fantaccino accusato dai suoi superiori di essere un sovversivo e successivamente caduto sul Carso, viene strumentalizzata a fini politici quando, traslata in pompa magna la salma all'Altare della Patria alla presenza del re e della regina Margherita di Savoia nella trionfale giornata inaugurale del monumento, quel povero cristo,

[50] *Ibid*., p. 175.
[51] Uno soltanto, infatti, è ambientato negli anni Sessanta (cfr. *Il merlo parlante*, raccolto in *Gran Circo Taddei e altre storie di Vigàta*, cit., pp. 91-126).
[52] A. Camilleri, *La congiura*, in *Gran Circo Taddei e altre storie di Vigàta*, cit, pp. 13-47, p. 33: «Il commendatori non aviva contribuito di persona, ma col sò dinaro. Pare che aviva virsato un milioni nelle cascie del partito. In cangio, essenno che era propietario di miniere di sùrfaro, aviva cchiù volte reclutato le squatracce di cammise nìvure per manganellare i minatori in sciopero».
[53] Id., *La fine della missione*, in *Gran Circo Taddei e altre storie di Vigàta*, cit., pp. 171-207, p. 189: «Il judice accusatori per parti sò ci aviva mittuto il carrico da unnici definendolo "un ex socialista, un rottame non ancora definitivamente spazzato via dalla Rivoluzione fascista"».

rimasto ignoto, vedrà cucita addosso al proprio cadavere una nuova vita, da trascorrere in eterno tra fiumi di parole germinate dalla più avvilente retorica. Lo scrittore riesce allora nella chiusa del racconto, con l'invenzione delle parole colme di retorica patria utilizzate dal giornalista incaricato di redigere la cronaca dell'avvenimento (lo stesso che aveva seguito il caso del 'disertore' Sparacino), a suscitare nel lettore un pensoso sorriso: «Avremmo voluto avere oggi davanti a noi i traditori, i vili, i rinnegati, i disertori come Michele Sparacino, per costringerli a inginocchiarsi davanti al sacro sacello…»[54].

Esiste una fetta di umanità, però, alla quale Camilleri sembra voler affidare il compito di vendicare soprusi e ingiustizie subìte. Si tratta di quelle prostitute che, nel corso di rapporti sessuali con laidi borghesi e altezzosi gerarchi, sanno dar vita a moti di coraggiosa Rivolta morale, emblematicamente riassunti in quel «Maledetta guerra»[55] sussurrato ad uno studente dalla giovane Grazia che sta intrattenendosi con lui; ma si tratta, ancor di più, di quella Teresa, militante comunista, alla quale il mestiere esercitato con il nome d'arte di Tatiana serve da 'copertura' per l'attività di collegamento fra le cellule clandestine del Partito, un'attività che gli spostamenti quindicinali obbligatori delle ragazze, prescritti rigorosamente dalle norme che regolavano il funzionamento dei bordelli, le consentivano di portare avanti. Le pagine che lo scrittore incentra sull'incontro fra la donna e un avvocato – un militante del Partito inviato ad incontrarla sotto le mentite spoglie di un cliente occasionale – scorrono sotto gli occhi del lettore nella forma di un godibilissimo 'racconto nel racconto' che, nella descrizione minuziosa della situazione imbarazzante e insieme pruriginosa vissuta dai due personaggi, finisce per risultare non poco esilarante[56]. E sempre una prostituta è la protagonista d'uno dei racconti brevi, forse il più divertente e al contempo toccante, raccolti in *Donne*, delicata galleria-inventario di incontri femminili che Camilleri ha pubblicato più di recente. In questo

[54] A. Camilleri, *La tripla vita di Michele Sparacino*, Corriere della Sera, Milano 2008, pp. 49-50.
[55] Id., *La pensione Eva*, Mondadori, Milano 2006, p. 63.
[56] Cfr. *ibid*., pp. 86-87: «Ma si vedeva che stava patendo l'infernu a stare dintra a una càmmara con una beddra picciotta cummigliata per modo di dire da una vestaglina. Compagna, certo, ma sempre una gran beddra picciotta. Riuscì a ragionare tenendo l'occhi eroicamente fissi supra il lavandino. "Dunque, quando sarai a Trani verrà a trovarti…" Parlò filato per tri minuti. Preciso e chiaro. Quando finì, spostò l'occhi dal lavandino a Tatiana e la taliò. Raprì la vucca faticando, pareva che non riusciva a scollarsi dalla seggia. "Bene. Ecco tutto. Adesso io vado e…" […] Era chiaro che stava morendo di desiderio, però non gli pareva giusto di domandare a una compagna, sia pure buttana, di fare quella cosa. Lui lì ci era andato per una faccenda di partito e basta. "No" disse risoluta la picciotta. Tatiana non poteva lassarlo a vucca asciutta, a un compagno che erano quattr'anni che non toccava fimmina».

caso la narrazione si incentra sulla figura di Oriana – una prostituta figlia di un ferroviere socialista licenziato e in seguito arrestato, e di una maestra, anch'essa licenziata per non aver voluto tesserarsi al PNF – le cui doti amatorie, portando allo sfinimento i clienti che la possedevano carnalmente, avevano provocato la morte di alcuni fascisti, fra i quali il Federale, intestarditisi a dare dimostrazione pubblica della loro virilità. La chiusa del racconto funge, qui, da messa in berlina della sub-cultura maschilista della volgare marmaglia fascista, cui funge da contrappunto la salvaguardia di quegli ideali che altri personaggi, pur nella lunga e buia stagione del Ventennio, erano riusciti a mantenere intatti nel cuore e nell'animo:

> «È l'odio mortale che lei nutre verso i fascisti che le si concentra in quel posto e li annienta» spiegò il professore ai soci del circolo […] Da quel giorno i fascisti disertarono il casino. Andarci significò proclamarsi antifascista. Allo scadere del termine, la quindicina non poté essere cambiata, impossibile viaggiare sotto i bombardamenti e i mitragliamenti degli Alleati. Il casino venne chiuso. Le ragazze si sbandarono. Oriana, in riconoscimento dei suoi meriti, fu assunta come cameriera in casa dell'avvocato Guarnaccia, vecchio deputato socialista che aveva anche patito il carcere per le sue idee. Quando tre settimane dopo gli americani arrivarono alle porte del paese, tra i membri del comitato antifascista che li accolse c'era anche Oriana, in lacrime, che teneva in pugno una bandiera rossa[57].

Ma l'ombra plumbea del fascismo aleggia anche sulle pagine della scrittura camilleriana più 'lirica', quella che fagocita il Mito nelle pieghe della sempre vigile rivisitazione della Storia, col conturbante recupero di Sirene (dietro il quale fa capolino, con tutto il portato dell'endiadi *Eros-Thanatos*, la suggestione ricevuta dalla *Lighea* di Tomasi di Lampedusa) e di Ninfe soggette a magiche metamorfosi. L'incombere minaccioso del fascismo si insinua, infatti, con tutto il carico dell'ironia corrosiva, nelle pagine di quella lirica «fantasia cosmogonica» – per dirla con la felice espressione del Nigro[58] – ch'è da considerare *Maruzza Musumeci*[59]; così come anche

[57] A. Camilleri, *Oriana*, in *Donne*, cit., pp. 146-151, p. 151.
[58] S. S. Nigro, *La trilogia fantastica*, in *Gran Teatro Camilleri*, cit., pp. 69-79, p. 72.
[59] Cfr. A. Camilleri, *Maruzza Musumeci*, Sellerio, Palermo 2007, p. 135: «Vinni un jorno che Gnazio addecise di non annare cchiù a Vigàta. Al posto so, a vinniri frutta e virdura ci sarebbe annato Calorio. Lui non se la sintiva non per l'età […] ma pirchì da qualichi tempo paìsi paìsi firriavano pirsone che non erano per la quali. Vistute con una cammisa nìvura che supra aviva un distintivo a crozza di morto, si salutavano isanno il vrazzo dritto con la mano tisa e avivano un manganello col quali vastuniavano tutti quelli che non arrispunivano lalà quanno loro facivano ejaeja. Ma come minchia parlavano?».

del resto, e in modo più martellante, in quelle non meno fascinose de *Il casellante*[60]. E ancora di recente, infine, nel racconto lungo *La targa*, il fantasma della vanagloriosa propaganda fascista torna a materializzarsi con tutte le sue meschinità. La storia viene dipanandosi intorno alla decisione assunta dalle autorità comunali di Vigàta (mentre rimbombano ancora tra la folla festante le parole con le quali Mussolini ha annunciato il giorno prima via radio l'entrata in guerra dell'Italia) di intestare una via al quasi centenario squadrista Manuele Persico che aveva partecipato alla marcia su Roma e che era rimasto vittima di un colpo apoplettico in seguito ad una frase indirizzatagli da Michele Ragusano, appena rientrato nella cittadina dopo aver scontato la condanna a cinque anni di confino a Lipari, che gli era stata comminata in quanto «diffamatore sistematico del glorioso regime fascista»[61]. L'improvvisa ed imprevedibile irruzione di quest'ultimo nei locali del Circolo 'Fascio & Famiglia' scandalizza i maggiorenti locali che si trovano lì riuniti, con l'inevitabile conseguenza dell'insorgere di un'animata discussione. Lo scrittore, facendo nascere fin dalle prime pagine sulle labbra del suo personaggio la battuta che causerà di lì a poco il decesso dell'anziano fascista, è ben attento a ricondurre il lettore alla cruda analisi della realtà storica:

> «Pigliati il dinaro, bastardo!». Ragusano, che duranti tutta la discussioni sinni era ristato sempri addritta con un mezzo sorriseddro supra le labbra, dissi: «Il dinaro vi lo rigalo, mannatilo a Mussolini accussì s'accatta 'na cartuccia per spararla contro al catafero della Francia che è stata già ammazzata dai tedeschi. In quanto a voi, caro don Manueli Persico, ricambio la cortesia cusennomi la vucca e non dicenno quello che su di voi ho saputo al confino». Tutti appizzaro l'oricchi[62].

Fin da quel momento, e ancor di più dopo l'avvenuto decesso, dubbi e incertezze assillano i promotori della celebrazione postuma dell'anziano e

[60] Id., *Il casellante*, cit., p. 13: «La linea a scartamento ridotto […] al tempo che vinni il fascismo fu d'autorità 'ncorporata nelle Ferrovie dello Stato. E tra le prime cose che il fascismo fici ci fu quella di licinziari a migliara di ferrovieri con l'accusa che erano comunisti o socialisti. 'Na poco di posti di casellanti, che erano quelli indove si travagliava di meno e meno si faticava, vinniro assegnati 'n premio ai manovali o agli operai che si erano addichiarati fascisti dalla prima ora»; e, ancora, p. 112: «Po' passò dal cafè Castiglione, voliva accattare quattro cannoli ma gli dissiro che cose duci, d'ordine del fascio, non sinni dovivano fari cchiù, fatta cizzioni della dominica»; ma cfr. anche le pp. 41-43, 48, 57-58, 60-61, 65, 69, 71-73, 82 e 108.
[61] Id., *La targa*, cit., p. 10.
[62] *Ibid.*, p. 17.

fascistissimo militante. Venendo in luce a mano a mano gli inconfessabili segreti dei quali era stata costellata la vita di colui al quale s'era pensato di rendere l'omaggio postumo, emerge anche la sua storia: la storia di un uomo ch'era stato, nel susseguirsi delle stagioni, millantatore, ladro e stupratore. È in tal modo che, dopo la cerimonia dell'intitolazione della strada al defunto[63], le proposte relative all'iscrizione da incidere sulla targa iniziano a subire correzioni, rese necessarie dal progredire dell'indagine condotta sull'oscuro e non poco oscillante passato dell'anziano squadrista:

> Per primo parlò il Podestà Lanzetta, il quali dichiarò che a so pariri la strata doviva tornari a essiri chiamata come prima, e cioè Via dei Vespri Siciliani. Appresso pigliò la parola il consiglieri anziano Macaluso, il quali sostenni la tesi che la strata doviva 'nveci continuari a chiamarisi Via Emanuele Persico, cancillanno però la sottostanti scritta «Caduto per la causa fascista»[64].

Da quel momento, e a mano a mano che nello sciogliersi della trama narrativa viene affiorando la verità sulla vita del vegliardo, sarà tutto un susseguirsi con ritmo serrato di ulteriori proposte emendative («Via Emanuele Persico – Fascista», «Via Emanuele Persico – Provvisoriamente caduto per la causa fascista»; «Via Emanuele Persico – In attesa di definizione»; «Via Emanuele Persico – Patriota e garibaldino»[65]) che, a suggello dell'esilarante enumerazione, trovano conclusione nell'ultima pagina del racconto destinata a rimanere memorabile per il lettore: «"Supra alla targa, scrivemoci simplicimenti 'Emanuele Persico – Un italiano' e finemola ccà" proponì il consiglieri Bonavia. Fu accussì che la strata tornò a chiamarisi Via dei Vespri Siciliani»[66]. E una pagina che vuole riassumere, in tal modo, gli inverecondi opportunismi e i ridicoli compromessi cui sono stati costretti a far ricorso, lungo la narrazione, coloro che non volevano in alcun modo rinunciare, a dispetto dell'accaduto, alla preziosa occasione di propaganda.

A me pare che sia possibile sostenere, allora, come la rimemorazione del periodo fascista nella narrativa camilleriana possa non essere ridotta a quelle «poche occorrenze» indicate da una pur attenta lettrice dello scrittore

[63] *Ibid.*, p. 33: «Passato appena un misi, ci fu la cirimonia, semprici e commoventi, dell'intitolazioni della strata a don Manueli. La targa, con la scritta "Via Emanuele Persico – Caduto per la causa fascista", che era cummigliata dalla bannera triccolori, vinni scummigliata dalla vidova».
[64] *Ibid.*, p. 49.
[65] *Ibid.*, rispettivamente p. 50, pp. 56-57, p. 59 e p. 64.
[66] *Ibid.*, p. 66.

qual è la Benvenuti[67]. E come, in definitiva, l'insieme dei testi qui ricordati possa bene inquadrarsi nell'alveo di un'idea di narrazione che – percorrendo i sentieri della conoscenza microstorica, tesaurizzando le fonti storiche sulle orme dello Sciascia indagatore della 'storia minima'[68] e mirando ad una scoperta critica sociale – trova poi in una sorta di libero e (solo apparentemente) giocoso esercizio della demistificazione la primigenia ragion d'essere. Convincenti esemplificazioni possono essere desunte, in tal senso, anche da altri scritti che Camilleri ha inserito in due più recenti e godibilissime raccolte[69]. Opportuna risulta, allora, l'osservazione di recente avanzata, per la quale «Camilleri scrive da storico, ma secondo i parametri e le circostanze che caratterizzano uno storico influenzato, magari inconsapevolmente, dalla sensibilità post-moderna e postcoloniale»[70]. Il fatto è che lo scrittore si è servito anche nella interpretazione del fascismo e del suo radicamento nella società italiana di quel suo raffinatissimo microscopio che gli consente di far approdare il lettore dalle rive ingessate della *macrostoria* ai litorali più stimolanti della *microstoria*. A tale scopo egli ha utilizzato, e continua ad utilizzare, quello strumento insostituibile di conoscenza del Reale ch'è la Letteratura, quella Letteratura che da sempre squarcia, che piaccia o meno ammetterlo nella stagione dell'avvilente esaltazione dell'imperante Tecnologia, i veli della Storia 'ufficiale'. Con gli scritti cui si è fatto qui cenno lo scrittore riesce ad offrire in traslucido al lettore, in definitiva, la costante ignavia e l'avvilente inazione che ha contraddistinto larghissime fette di Italiani, prede cieche della fascinazione esercitata dall'ideologia fascista: una fascinazione i cui effetti, certamente non evaporatisi con la Liberazione, continuano ad essere operanti fino ai nostri giorni, funzionali come sono al ributtante progetto di un trionfante 'pensiero unico'.

Per concludere, mi sembra non del tutto incongruo ricordare come lo scrittore, parlando di quel fascismo che l'AMGOT si guardò bene, a Liberazione avvenuta, dall'estirpare, abbia tenuto a qualificarlo, nell'intervista concessa al

[67] G. Benvenuti, *Un dittico fascista*, cit., p. 51.
[68] L. Sciascia, *Occhio di capra*, Adelphi, Milano 1990, p. 17: «[…] forse è a questa storia minima che io debbo l'attenzione che ho sempre avuto per la grande».
[69] A. Camilleri, *I duellanti*, in *La Regina di Pomerania e altre storie di Vigàta*, Sellerio, Palermo 2012, pp. 43-78; Id., *Le scarpe nuove*, *ibid.*, pp. 81-115; e *La lettera anonima*, *ibid.*, pp. 159-190; nonché *Il terremoto del '38*, in *Le vichinghe volanti e altre storie d'amore a Vigàta*, Sellerio, Palermo 2015, pp. 11-47.
[70] M. Pala, *Il protagonista glocale. Sull'intreccio fra poetica e storiografia nel discorso di Camilleri*, in G. Marci (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, cit., pp. 109-126, p. 109.

Lodato, come «fascismo sotterraneo»[71] di molti, di troppi Italiani dell'epoca. E sul concetto egli tornerà poi a più riprese, proiettandolo in chiave di preoccupante contemporaneità, nella lucida e provocatoria rubrica «Lo chef consiglia» scritta in collaborazione con lo stesso Lodato e apparsa, a partire dal novembre del 2008, sulle pagine de «L'Unità»: «[…] oggi non mi preoccupano tanto i rigurgiti fascisti esteriori […], quanto, piuttosto, il comportamento fascista di chi non pensa di esserlo»[72]; e poi, ancora: «La berlusconite […] è un'infezione mortale incurabile, che porterà alla rovina l'Italia tutta. Come già accaduto con un altro capo di governo, Benito Mussolini»[73].

Non è difficile avvertire in queste parole, utilizzate da Camilleri per rendere palese il proprio giudizio sulla stagione contemporanea vissuta dal nostro Paese, la straordinaria consonanza con quanto avrebbe scritto di lì a poco, con coraggio e indomita determinazione, Jacqueline Risset: «Aujourd'hui, c'est à nouveau l'*ignavia* qui s'installe – une passivité, une acceptation qui rappellent que le régime fasciste, qui a duré vingt ans avec un vaste consensus, n'a sans doute jamais été soumis à un travail d'interrogation et de jugement»[74]. Il fatto è che ambedue, l'Italiano Andrea inventore d'una lingua 'meticcia' e la Francese Jacqueline mirabile traduttrice di Dante, hanno lucidamente percepito la perniciosa immutabilità del fascismo 'interiore' degli Italiani, e hanno continuato a denunziarne instancabilmente l'esistenza: l'esistenza di quel fascismo come morbo occulto e narcotico, come morbo endemico degli Italiani, e morbo che continua a serpeggiare fra di noi, accanto a noi. Non possiamo che restarne grati ad ambedue, così come a tutti coloro che continuano a ricordarcelo, e a quanti continuano a parlarne nelle aule ai più giovani.

[71] S. Lodato, *La linea della palma,* cit., p. 137.
[72] A. Camilleri, S. Lodato, *Un inverno con rabbia. Cronache con rabbia 2008-2009*, Chiarelettere, Milano 2009, pp. 105-106.
[73] *Ibid.*, p. 302.
[74] J. Risset, *La face noire de l'Italie*, in «Le Monde», 28 février 2010, p. 14.

VISIONI DELL'ISTANTE

Maria Grazia Bonanno

Ricordi Rapsodici

Il termine *testimonianza,* specie se riferito all'attività scientifica di Jacqueline Risset, suonerebbe un po' stonato in bocca a una filologa classica quale io sono. Preferirei parlare di *ricordo,* o forse meglio di *ricordi rapsodici*, sovente mediati, culturalmente, dall'affettuosa ammirazione che mio marito, Lino Micciché, nutriva per l'amica prima che collega. La mia memoria visiva non mi tradisce, tuttavia, se rivedo il passo svelto di lei e i suoi capelli biondi, appena mossi dal vento, quando, in compagnia di Umberto si avviava verso Palazzo Farnese: la potevo osservare mentre ingannavo il mio tempo a Campo dei Fiori. Oppure mentre l'ascoltavo ragionare così acutamente in occasione di un importante convegno veneziano sulla relazione del cinema con le altre arti, dove mio marito l'aveva voluta quale imprescindibile relatrice. Oppure mentre, di ritorno dal medesimo convegno, lo sentivo esprimere pensieri appropriati e convincenti, felicemente, insinuati nel profluvio di «sorrise parolette brevi» dette velocissimamente dal simpatico e brillante Umberto Eco, che avevo avuto modo di conoscere prima a Bologna e poi ai frequenti convegni urbinati di semiotica. La scoppiettante, se non estrema, facondia di Eco gli aveva forse negato il lieve bacio delle Muse, di quelle stesse Muse (tutte e nove), che avevano invece ispirato Jacqueline, intrepida traduttrice (dunque interprete) di Dante. Ecco: mi viene in mente, in questo preciso istante, che Jacqueline rappresenti un originalissimo esempio, in quel di Francia, dove non mi sembra che Dante abbia goduto di quella straordinaria attenzione a lui dedicata da poeti e critici americani e, in generale, dal mondo anglosassone, come, ad esempio, Eliot e Pound, Singleton e il più giovane Freccero.

Certamente Lino, se non fosse ormai «dislocato altrove» (per dirla con Zavattini), saprebbe pronunziare parole ben altre che le mie. Ma, per concludere questo mio incerto divagare, mi sento però di riconoscere, fermamente

quanto melanconicamente, che abbiamo perduto una intellettuale di statura non solo europea: una intellettuale che, tanto tanto tanto ancora, avrebbe potuto e saputo insegnare a tutti noi.

Raimondo Guarino

Bataille, Macchia, Risset e l'odio della poesia. Su un progetto teatrale di Baudelaire

A Jacqueline, con tardiva gratitudine

«Une lettre m'arrête davantage» Bataille vs Sartre nel pozzo di Baudelaire

L'interesse di Georges Bataille per il progetto teatrale intitolato *L'ivrogne*, o *Le puits*, di Charles Baudelaire, prende vita nello scambio polemico con Sartre su Baudelaire del 1946-47. All'origine, cronologicamente, si colloca il *Fragment d'un portrait de Charles Baudelaire*, uscito su «Les Temps Modernes» nel maggio del 1946, versione parziale dell'introduzione sartriana a un volume di *Écrits intimes* dello stesso anno, prima stesura del saggio su Baudelaire pubblicato da Gallimard nel 1947 e dedicato a Genet[1]. La reazione di Bataille produce in primo luogo un saggio apparso su «Critique», che andrà poi a costituire il nucleo del capitolo su Baudelaire di *La Littérature et le mal*[2].

La lettera di Baudelaire all'attore Hippolyte Tisserant del gennaio 1854, compresa nell'edizione di *Écrits intimes*, e il progetto teatrale di

[1] Ch. Baudelaire, *Écrits intimes*, *introduction* par J.-P. Sartre, Les éditions du Point du Jour, Paris 1946; J.-P. Sartre, *Fragments d'un portrait de Baudelaire*, in «Les Temps Modernes», n. 8, mai 1946, pp. 1345-1377.

[2] G. Bataille, *Baudelaire «mis à nu». L'analyse de Sartre et l'essence de la poésie*, in «Critique», n. 8-9, janvier-février 1947, pp. 5-27, che costituisce, rivisto, il capitolo su Baudelaire di G. Bataille, *La Littérature et le mal*, in *Œuvres complètes*, t. IX, Gallimard, Paris 1979, pp. 189-209, dove confluisce alle pp. 200-202 nel capitolo su *Baudelaire et la statue de l'impossible*, che riprende le pagine 18-19 del saggio di «Critique». Sulla disputa due interventi recenti sono C. Pasi, *Il capriccio e il progetto. Sartre, Bataille e Baudelaire*, in J. Risset (a cura di), *Bataille-Sartre. Un dialogo incompiuto*, Artemide, Roma 2002, pp. 144-160; e F. Marmande, *Sotto il sole nero della poesia*, in J. Risset (a cura di), *Bataille-Sartre*, cit., pp. 161-175, spec. alle pp. 172-174.

L'ivrogne, enunciato nella lettera, diventano per Bataille il punto d'appoggio del commento e della critica al ritratto sartriano. «Une lettre m'arrête davantage», scrive Bataille introducendo alla citazione delle righe della lettera che riportano il testo di tre strofe della 'chanson de la Sirène'.

Riportiamo prima le righe introduttive della lettera di Baudelaire, nella parte riguardante il progetto drammatico, dove si sottolineano l'importanza del ceto e del mestiere del protagonista e il significato determinante della canzone:

> Ma principale préoccupation, quand j'ai commencé à rêver à mon sujet, fut: à quelle classe, à quelle profession doit appartenir le personnage principal de la pièce. J'ai adopté une profession lourde, triviale, rude. LE SCIEUR DE LONG. Ce qui m'a presque forcé, c'est que j'ai une chanson dont l'air est terriblement mélancolique, et qui ferait un magnifique effet au théâtre, surtout si je développe au troisième acte le tableau d'une goguette lyrique ou d'une lice singulière. Cette chanson est d'une rudesse singulière.

A questo punto comincia la parte citata da Bataille:

> Elle commence par:
> Rien n'est aussi-z-aimable,
> Fanfru-Cancru-Lon-La-Lahira
> Rien n'est aussi-z-aimable
> Que le scieur de long
>
> Elle peut devenir la Romance du Saule de notre drame populacier. Ce scieur de long est si aimable qu'il finit par jeter sa femme à l'eau, et il dit en parlant à la Sirène.
>
> Chante, Sirène, chante,
> Fanfru-Cancru-Lon-La-Lahira
> Chante, Sirène, chante
> T'as raison de chanter
>
> Car t'as la mer à boire
> Fanfru-Cancru-Lon-La-Lahira
> Car t'as la mer à boire
> Et ma mie à manger.[3]

[3] La lettera a Hippolyte Tisserant in CH. BAUDELAIRE, *Correspondance*, texte établi par C. PICHOIS, 2 voll., t. I, 1832-1860, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris 1973, pp. 256-262. E CH. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, texte établi par C. PICHOIS, 2 voll., t. I,

La lettera e il progetto di dramma popolare per l'attore Tisserant avevano attratto già l'attenzione di Sartre, nella parte del suo *portrait* dedicata alla disamina clinica dell'affettività di Charles. L'uxoricidio dell'operaio (lo *scieur de long* era specializzato nel taglio di tronchi e blocchi di legno con una sega di grandi dimensioni) offre a Sartre l'evidenza di un'affettività deviata, nella cui esibizione lo stupro viene coperto dall'omicidio. La nota sulla sovrapposizione *meurtre/viol*, presente nelle righe dedicate al progetto da Bataille[4], non è che una lieve forzatura, quasi un riflesso dello sviluppo dell'indagine sartriana, nel punto in cui il filosofo preleva e associa al testo del progetto teatrale l'aneddoto, raccolto da Asselineau, su una narrazione pubblica del misfatto cruento de *L'ivrogne* per bocca dello stesso Baudelaire, in una cena dall'attore Philibert Rouvière. Sartre valorizza questa versione riportata, rispetto al testo della lettera, perché qui, esplicitamente, introducendo una diversa dinamica del delitto, non c'è annegamento nel pozzo, ma gesto omicida; e il cadavere della vittima è visibile e viene violato dal carnefice. Questo il resoconto citato da Sartre, secondo cui «dans la version de 1854 (lettre à Tisserant) le meurtre se substitue au viol» (e dello stupro non c'è traccia in effetti nel testo del progetto):

> Le crime vient couvrir le viol à la fois parce qu'il y a équivalence affective entre eux et parce que Baudelaire a eu peur devant lui-même; le viol est trop précisément érotique, le crime dissimule sa charge sexuelle. […] Ce fantasme a poursuivi longtemps Baudelaire. Ce crime sournois ne le satisfaisait pas entièrement puisque Asselineau raconte qu'il en imaginait un autre: Baudelaire racontait (à Rouvière) une des principales scènes du rôle, où l'ivrogne, après avoir tué sa femme, éprouvait un retour de tendresse et l'envie de la violer […][5].

In una ricostruzione tendenziosa (perché, ci chiediamo, il racconto del progetto a Rouvière, con la sua variazione necrofila, dovrebbe essere originario

Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris 1975, pp. 629-634; e pp. 1053-54 per il rapporto con *Le vin de l'assassin* dalle *Fleurs du Mal*, cit. in G. Bataille, *La Littérature et le mal*, cit., p. 201.

[4] G. Bataille, *La Littérature et le mal*, cit., p. 202: «Ce n'est pas le hasard qui lia dans l'esprit de Baudelaire l'idée du scieur de long à l'idée du viol d'une morte. En ce point le meurtre, la lubricité, la tendresse et le rire se fondent (il voulut introduire au théâtre, du moins par un récit, le viol que l'ouvrier fait du cadavre de sa femme)». La distorsione di Bataille, tradendo la tensione verso il dettaglio rivelatore, lo trasferisce erroneamente in una variazione drammatica del progetto.

[5] Ch. Baudelaire, *Écrits intimes*, cit., pp. CVII-CVIII; J.-P. Sartre, *Baudelaire,* Gallimard Paris 1947, pp. 122-123.

o precedente rispetto alla lettera a Tisserant?), Sartre considerava questa variante la rivelazione del fantasma originario: «Originellement donc, l'ivrogne étranglait ou poignardait sa femme; et la violait ensuite»[6].

La digressione su *meurtre/viol*, e il richiamo alla versione orale riportata da Asselineau, fanno capire che cosa interessava a Sartre della lettera a Tisserant e del progetto drammatico, e il motivo che lo spinge a includere la lettera tra gli *Écrits intimes*. Si capisce così per contrasto quanto fosse eterogeneo il motivo che cattura l'interesse di Bataille quando, di fronte allo stesso testo, e pur assumendo in parte il referto della diagnosi sartriana, scrive «une lettre m'arrête davantage».

Per Sartre l'interpretazione della lettera conforta la diagnosi dell'affettività baudelairiana e dei suoi caratteri dominanti (infantilismo, frigidità, impotenza), coerente con una valutazione psichica e morale che situa in premessa nella coscienza di classe il valore morale e storico di *dépassement* eluso dalla rivolta della scrittura[7]. Per Bataille – e tralasciamo qui le rifrazioni dell'opposizione rivolta/rivoluzione attivate dalle prime battute dell'analisi sartriana – il tema dominante è immediatamente «l'essenza della poesia». Nella pagina iniziale dell'intervento su «Critique», che non è ripresa nella versione per *La Littérature et le mal,* Bataille afferma che

> Sartre est résolument étranger à la passion du monde sensible: peu d'esprits se ferment a l'envahissement de la poésie avec autant de nécessité que le sien. […] Le long travail qu'il publie est moins d'un critique que d'un juge moral, auquel il importe de savoir et d'affirmer que Baudelaire est condamnable[8].

Bataille sintetizza così l'*impasse* baudelairiana secondo Sartre: «La poésie peut verbalement fouler aux pieds l'ordre établi, mais elle ne peut se substituer à lui»[9]. A questo punto s'inserisce la lunga digressione sulla volontà dell'impossibile, sigillata dal titolo del paragrafo successivo: «La poésie est toujours en un sens le contraire de la poésie» e dalla considerazione che «la misère de la poésie est représentée fidèlement dans l'image de Baudelaire que Sartre donne»[10]. La diagnosi sartriana sulla sessualità, sulla «pathologie

[6] Ch. Baudelaire, *Écrits intimes*, cit., p. CIX.
[7] Cfr. nel *Fragment d'un portrait* : «Le révolutionnaire veut changer le monde, il le dépasse vers l'avenir, vers un ordre de valeurs qu'il invente; le révolté a soin de maintenir intacts les abus dont il souffre pour pouvoir se révolter contre eux. […] Il ne veut ni détruire ni dépasser mai seulement se dresser contre l'ordre», p. 1345.
[8] G. Bataille, *Baudelaire «mis à nu»*, cit., p. 3.
[9] Id., *La Littérature et le mal*, cit., p. 191.
[10] *Ibid*., p. 197.

platonique» nell'uomo Baudelaire, e sulle sindromi *meurtre/viol*, *crime/sexe* riconosciute nella vicenda de *L'ivrogne*, vengono menzionate ma aggirate da Bataille per dare spazio all'intuizione sul canto della sirena come redenzione dal basso (dalla rozzezza – *rudesse* – della canzone e dai bassifondi dello scenario proletario) del *dessaisissement* della poesia. Per sottrarre la poesia alla sua miseria, e testimoniare la volontà dell'impossibile, il poeta deve assumere un'altra maschera, un'altra fisionomia e un'altra voce per attingere alla fonte ultima dell'energia poetica, al suo riscatto dall'istituzione letteraria. Nelle pagine esitanti ma radicali del progetto sullo *scieur de long*, la liberazione si compie oltre l'opera, verso uno stato del linguaggio che la supera. I passi determinanti dell'analisi di Bataille sono i seguenti:

> Le scieur de long est chargé des péchés de l'auteur; à la faveur d'un décalage – d'un masque, l'image du poète – tout à coup, se défige, se déforme et change: ce n'est plus l'image déterminée par un rythme compassé. […] B. fit recours aux pauvres moyens de la déchéance du héros et de la bassesse de son langage. […] Un poème, *Le Vin de l'assassin*, qui […] met en scène le scieur de long, est en effet l'un des plus médiocres du recueil. Le personnage est enfermé par le rythme baudelairien. […] Dans des conditions de langage différentes, […] un possible illimité ouvre l'attrait qui lui appartient, l'attrait de la liberté, du refus des limites[11].

La conclusione è un giudizio che accerta la portata e il senso del progetto confrontando il vertice espressivo della canzone («le *sommet* de la *Sirène*») con il poema *Le vin de l'assassin* e con il complesso delle *Fleurs du mal*: «Le *sommet* de la *Sirène* ne peut être ravalé. *Les Fleurs du mal*, qu'il dépasse, le désignent; elles lui assurent la plénitude de sens et il en indique l'aboutissement»[12].

Il compimento dell'opera maggiore si legge, e si trascende, nel frammento incompiuto, nello stato dell'opera non scritta, e nell'abbassamento dei suoi fattori di tema e di stile verso il «possibile illimitato». Il valore del tentativo drammatico non sta, per Bataille, nella tensione del progetto, quanto nella scelta delle «condizioni di linguaggio differenti» e nel «rifiuto dei limiti». Si potrebbe qui approfondire la questione dell'estrazione e della fonte che ispirano a Baudelaire l'adozione della voce bassa, 'puerile' ma tremenda della sirena plebea. Forse il timbro e l'ambiente del progetto potrebbero essere associati alla predilezione esternata negli elogi alla musa operaia di Pierre Dupont e alla

[11] *Ibid.*, pp. 201, n. p. 201, 202.
[12] *Ibid.,* p. 202.

«poésie du métier»[13]. Ma restiamo nella contrada sonora di Bataille.

Nei mesi della discussione su Baudelaire con Sartre, Bataille lavorava alla composizione e alla stampa dei testi raccolti da Minuit nel 1947 con il titolo *La Haine de la poésie*, ripubblicati in ordine diverso ma con poche varianti e una nuova prefazione nel 1962, con il nuovo titolo *L'Impossible* che sanziona il legame con la «statua dell'impossibile» del saggio baudelairiano apparso su «Critique».

Nelle pagine di *La Haine de la poésie* intitolate a *L'Orestie*, nel sondare, confrontandosi con Racine e con la tragedia originaria, il rapporto tra la poesia e la follia («Je m'approche de la poésie: mais pour lui manquer»[14]), Bataille celebra una sensazione fortemente affine al quadro e al paesaggio canoro delle barriere, delle locande e della *goguette* (le *goguettes* erano associazioni corali operaie) dello scenario baudelairiano, rievocando una pagina analoga da *Les Nuits d'octobre* di Nerval, e l'incanto malinconico dei ritornelli ascoltati nell'autunno del '42 in Bretagna.

> La nuit, les chansons de faubourg pleuraient dans des gorges vulgaires. Il y avait des allées et retours de bringue, des pètes, des rires de filles dans la cour. J'étais heureux d'écouter leur vie, griffonnant mon carnet, couché dans une chambre sale et glacée. Pas l'ombre d'ennui, heureux de la chaleur des cris, de l'envoûtement des chansons; leur mélancolie prenait à la gorge[15].

Bataille spiegherà così, nel 1962, il titolo del libro del '47: «J'avais songé à l'aversion que m'inspirait alors la "belle poésie". J'amais la poésie de Baudelaire ou celle de Rimbaud. Mais je n'aimais pas les fadeurs du lyrisme»[16]. Iscritto nei versi perfidi della ballata, e incastonato nel fulcro del disegno drammatico, c'è un imperativo che raccoglie l'emozione delle canzoni basse e riscatta la poesia da degenerazioni liriche e miserie mediatrici. La difesa di Baudelaire ispira a Bataille gli argomenti sulla riabilitazione della poesia come dimensione illimitata del linguaggio (dialettica che ricorre in ampie zone di *L'Expérience intérieure*). «L'envahissement de la poésie» negato a Sartre riemerge verso la foce del capitolo dedicato a Baudelaire in *La Littérature et le mal*, in una prospettiva di tensione storica

[13] Ch. Baudelaire, *Pierre Dupont,* in *Œuvres complètes*, cit., t. II, pp. 26-36, 169-175.
[14] G. Bataille, *La Haine de la poésie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1947, p. 52.
[15] *Ibid.*, p. 27; Id., *L'Impossible*, in *Œuvres complètes*, cit., t. III, Gallimard, Paris 1971, p. 199. La pagina riappare con qualche modifica, sullo sfondo della narrazione di *Le Mort*, in *Œuvres complètes*, t. IV, *Œuvres littéraires posthumes*, Gallimard, Paris 1971, p. 40. E cfr. le note a pp. 362-364, per cronologia e localizzazione.
[16] Id., ms. del 1962 trascritto in *Œuvres complètes*, cit., t. III, p. 512.

e oggettiva: «La critique explicative de Sartre introduit des vues profondes, elles ne peut rendre compte de la plénitude avec laquelle, de notre temps, la poésie de Baudelaire envahit l'esprit»[17].

Un envol par le bas. Bataille/Risset

Un intervento di Roland Barthes del 1954 riprende dichiaratamente alcune delle indicazioni sartriane, discutendo il progetto come terreno privilegiato dello scacco, dell'incompiutezza che custodisce un'altra dimensione della scrittura[18]. Ma l'acutezza di Barthes rileva nella lettera a Tisserant i segnali che hanno suggerito a Bataille il tracciato obliquo della redenzione: «une certaine trivialité, une certaine puerilité […], toute une esthétique de l'impressivité grossière»[19]. Su un percorso parallelo Risset, incontrando Bataille e il metodo di Macchia, ha rianimato la sirena plebea del melodramma abortito.

Jacqueline Risset ha intitolato il suo intervento più analitico sul verso di Bataille all'odio della poesia del libro del 1947. Il saggio *Haine de la poésie* attraversa come un sentiero iniziatico le pagine sul progetto baudelairiano, evocate, insieme con il rapporto con Nietzsche, come orizzonte della concezione e della pratica della poesia come linguaggio dell'estasi e dell'impossibile[20]. Con l'ascolto di Baudelaire, s'imprime nella natura ambigua del verso di Bataille (e della poesia secondo Bataille) la deliberazione del declassamento: «La pauvre chanson a pour effet de rouvrir inopinément pour Baudelaire son propre langage, les limites de son propre langage – celui des *Fleurs du mal* – , langage parfait, mais comme tel limité, limitant»[21].

In un intervento successivo, tenuto in un convegno alla Sorbonne del dicembre del 2012, Risset riprende l'avvicinamento a Bataille dalla polemica con Sartre. Il progetto teatrale campeggia ancora, al centro della dimostrazione, come approdo necessario della parabola che riscatta l'essenza della poesia in termini di autonegazione.

Passando attraverso le asserzioni della *Haine de la poésie* e dell'*Expérience intérieure*, e il ritornello della sirena, la negazione viene intesa come dege-

[17] Id., *La Littérature et le mal*, cit., p. 205.
[18] R. Barthes, *Le théâtre de Baudelaire*, in *Essais critiques*, Seuil, Paris 1964, ora in *Œuvres complètes*, t. II, 1962-1967, Seuil, Paris 2002, pp. 304-310.
[19] *Ibid.*, p. 305.
[20] J. Risset, *Haine de la poésie*, in D. Hollier (sous la direction de), *Georges Bataille après tout*, Belin, Paris 1995, pp. 147-160.
[21] *Ibid.*, pp. 151-152.

nerazione e declassamento. Ma la scrittura incompiuta e declassata è anche la manifestazione, l'insorgenza della poesia consapevole, che si compie non nella chiusura dell'opera, ma nei fantasmi del progetto e nell'eco di un'altra scrittura. La conclusione, ricalcando le formule pascaliane sulla religione e la retorica («la vraie religion se moque de la religion, la vraie rhétorique se moque de la rhétorique»), ribadisce l'elogio della canzone puerile.

> La vraie poésie se moque de la poésie. Et la pauvre chanson, la chanson puérile «Ran-fru-cancru-lon-la-lahira» illimite le paysage. Le chant – la poésie – n'est pas vu ici comme une élévation – envol, pureté, «hors d'atteinte» du lyrisme –, au-dessus, au-delà de la platitude de la prose. C'est plutôt le contraire: poésie comme une tache qui ne se résorbe pas. C'est précisément lorsqu'elle cesse de croire voler qu'elle vole, qu'elle s'envole enfin: un envol par le bas[22].

Risset/Macchia/Bataille

L'incontro di Jacqueline Risset con la sirena di Baudelaire e il commento di Bataille ha attraversato la confidenza di Giovanni Macchia con progetti e fantasmi. Il saggio di Macchia sui progetti di Baudelaire appare per la prima volta con il titolo *Divagazioni intorno a uno scenario di Baudelaire* in «Bianco e Nero»[23], (sede che spiega i riferimenti all'inclinazione filmica dello scenario baudelariano). Viene ripreso e compreso con il titolo *Baudelaire e i «progetti»* in *Il paradiso della ragione*[24], per essere poi incluso nella quinta edizione accresciuta (Milano, Mondadori, 1992) di *Baudelaire e la poetica della malinconia*, con il capitolo *Romanzi, novelle e uno scenario*, all'interno della sezione «Nel magma dei progetti»[25].

Le intuizioni di Macchia sulla risonanza rivelatrice dei progetti, e in particolare dello scenario dell'operaio assassino, furono apertamente avvalorate e amplificate da Jacqueline Risset nella postfazione scritta per la riedizione einaudiana di *Il paradiso della ragione*, dal titolo *Sul metodo critico di*

[22] J. Risset, *La chanson de la sirène ou l'extrême de la littérature*, in G. Ernst et J.-F. Louette (sous la direction de), *Georges Bataille cinquante ans après*, Éditions nouvelles Cécile Defaut, Paris 2013, pp. 19-20.
[23] G. Macchia, *Divagazioni intorno a uno scenario di Baudelaire,* in «Bianco e Nero», VI, n. 2, 1942, pp. 18-38.
[24] Id., *Baudelaire e i «progetti»* in *Il paradiso della ragione,* Laterza, Bari 1960.
[25] Id., *Ritratti, personaggi, fantasmi*, Mondadori, Milano, «I Meridiani», 1997, pp. 1266-1293. Per qualche indicazione sui rapporti tra il saggio di Macchia e le letture di Bataille e Barthes, cfr. le note di M. Bongiovanni Bertini a G. Macchia, *Ritratti,* cit., pp. 1775-1776.

Giovanni Macchia: la letteratura e il suo doppio, in cui l'autrice afferma che il saggio *Baudelaire e i «progetti»* «costituisce una vera e propria dichiarazione di poetica critica»[26]. Qui la visione di Bataille su Baudelaire e la statua dell'impossibile ricompaiono per l'importanza data allo scenario baudelairiano e alla canzone della sirena, fissata come cifra del metodo di Macchia[27]. In numerosi interventi degli anni successivi, l'accensione del progetto ritorna come emblema del senso non soltanto della poesia, ma dell'operazione letteraria. Jacqueline Risset rilancia nei saggi su Bataille il confronto tra il progetto teatrale e il sonetto *Le vin de l'assassin*, adottando il dualismo intrinseco (opera/fantasmi, secondo il metodo di Macchia) che consente al discorso critico di ripristinare la potenza sommersa nella compiutezza del testo. Una frase decisiva del saggio di Macchia fa comprendere come l'obiettivo della triangolazione con Bataille e Baudelaire, e il valore della mediazione della lettura di Macchia, riguardino il superamento del dettato testuale e la latenza del nucleo generatore; e quindi l'investitura del discorso critico come avamposto verso l'ignoto contenuto nei percorsi della creazione: «Si trattava di raggiungere per via analitica ciò che il genere "poesia" non aveva esaurito»[28].

Si apre qui la tensione tra interpretazione e smascheramento nel corpo del testo, nel varco tra la scrittura prima e la scrittura seconda, nel gioco delle parti che adotta e avvalora l'interpretazione per prolungare il percorso, e perpetuare la creazione nel supplemento della lettura d'autore.

Nella congiuntura tra Bataille e Macchia, nella provocazione latente del progetto, nel fantasma rimosso dall'opera e riemerso nel supplemento critico, si esplicita il paradosso creativo del metodo, che illumina con la scrittura seconda un'energia infera e informe e restituisce la scrittura a un paesaggio illimitato, o almeno all'esperienza del limite. Il doppio della letteratura è il respiro della creazione, riscattato nell'ascolto oltre la chiusura

[26] Id., *Il paradiso della ragione*, Einaudi, Torino 1972, p. 394. La postfazione di J. Risset si trova alle pp. 387-396. Le pagine della postfazione, compreso l'attraversamento della visione di Bataille, si ritrovano nel testo inaugurale, *Ombre Progetti Frammenti* del volume che riprende il titolo del saggio: J. Risset, *La letteratura e il suo doppio. Sul metodo critico di Giovanni Macchia*, Rizzoli, Milano 1991, pp. 9-18.

[27] Bisogna anche ricordare una pagina del saggio di Macchia sui progetti più consona alla diagnosi sartriana e agli abissi sorvolati da Bataille. G. Macchia, *Il paradiso della ragione*, cit., pp. 298-299: «Ma un'illazione si fa più insistente: che in quegli abbozzi, in quei brevissimi scenari Baudelaire depositasse e nascondesse il suo *io* più torbido, che la poesia solo parzialmente riusciva a liberare: delitti, incesti, sadismi, assassinî, sentimenti mostruosi; veleni raccolti e mescolati nel fondo di un bicchiere».

[28] G. Macchia, *Il paradiso della* ragione, cit., p. 300. Il saggio è qui pubblicato con il titolo *Baudelaire e i «progetti»*, alle pp. 295-319.

del testo. Nella canzone della sirena, Bataille riscatta la poesia oltre le illusioni del poeta, e abolisce i confini della forma, restituendola a una sostanza vitale che è la contraddizione implacabile tra il discorso e l'esperienza. Nelle righe che seguono, Risset compie e sigilla in un certo senso la scrittura critica di Bataille su Baudelaire, e su sé stesso, descrivendone le facoltà di ascolto.

> Or, «la vibration des limites» de l'œuvre finie que le projet invente, le décalage, l'écart révélateur, le changement imprévu de langage à l'intérieur du langage, c'est précisément ce que l'oreille de Bataille écoute dans les textes et dans ses propres textes, c'est ce par quoi la poésie peu à peu se signale et se définit comme telle[29].

Il ribaltamento del sublime nel volgare, movimento iscritto nelle matrici della letteratura europea, si rispecchia in un cambiamento della gerarchia dei discorsi, che anima il fondo della contesa tra Bataille e Sartre sull'infantilismo del poeta e la direzione del *dépassement*, il superamento del destino individuale nei fasti della poesia. Il superamento, indispensabile a una visione ulteriore, non indica in Bataille le categorie dell'etica e gli orizzonti della coscienza, ma la traiettoria discendente verso organi e natura del linguaggio, l'ascolto dell'infanzia e dell'afasia che confinano con la possibilità estatica della parola. La riapertura del limite, nel corpo della lettera. L'appello della canzone sinistra, rude e puerile, nelle trame allentate di uno scenario atroce e grottesco, celebra la miseria urbana oltre l'aura delle allegorie e delle corrispondenze dispensate nelle *Fleurs du mal*. L'esperienza estrema della poesia dovrà scoprirsi in altri termini, prima di risolversi nella composizione, di rassegnarsi nei confini dell'opera. A questi termini va ricondotta nelle pagine dell'*Orestie,* che aprono il libello di Bataille sull'odio della poesia, l'identificazione con Oreste, che è non il vendicatore purificato e riabilitato di Eschilo, ma l'ossesso della vendetta dislocata, l'Amleto greco di Racine in *Andromaque.* Colui che grida inebetito alle Furie: «Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?». La poesia che si salva e si perpetua, «statua dell'impossibile», persegue il mandato dell'esperienza atroce, che Bataille ha vissuto nell'incontro con Laure, convertendola poi nella mistica della meditazione e nella costellazione degli illuminati di *La Littérature et le mal*.

[29] J. Risset, *Haine de la poésie*, cit., p. 152. Si vedano le formule conclusive dell'intervento di Bataille sul Baudelaire intimo. G. Bataille, *Baudelaire «mis à nu»*, cit., p. 27: «La poésie appelle cette contestation extrême de la poésie, qui tantôt se fait du dehors – et tantôt interroge du dedans».

Nell'ascolto di Bataille sui rantoli del pozzo di Baudelaire, e sulla canzone dell'operaio assassino, il discorso dell'interpretazione, le sue accuse e le sue discolpe, le censure, i riscatti e le contese, incombono e insistono con la frequenza cupa e intermittente che per noi contemporanei, nel nostro universo di scritture erranti, senza gravità né autorità, ha soppiantato la tradizione: la critica intesa come risonanza di un corpo smembrato, sommerso. Bataille associa alla sirena le tensioni distruttive, i soprassalti e i precipizi della letteratura declassata nei soggetti torbidi e negli effetti canaglieschi del teatro minore. Ripescando la sirena del sublime volgare, Jacqueline Risset ha restaurato la metrica dei repertori subalterni, il riverbero del canto indomito, elevandolo a canone di una poesia consapevole delle sue negazioni. L'affinità con Giovanni Macchia coinvolge l'intuizione del vitale dualismo che coniuga poesia e critica in Baudelaire, teoria e romanzo in Proust. E che ispira la passione dell'incompiuto. «Dichiariamo di amare i frammenti, gli abbozzi, i quali sono appunto tali in quanto non promettono il vantaggio di una lettura distesa»[30]. Inquietudine della lettura e dell'ascolto, riscatto del verso dalla sua impotente, limitata compiutezza. La letteratura e il suo doppio postulano il dialogo necessario e discorde di ninfe, furie e sirene. Dialogo che accompagna, nella scrittura e nello sguardo di Jacqueline, poetessa e lettrice, il colloquio infinito con i suoi autori.

[30] G. Macchia, *Baudelaire e i «progetti»*, cit., p. 296.

Giorgio de Vincenti

La lezione che Renoir ha lasciato alla storia del cinema

Nel 1994, per il centenario della nascita di Renoir, mentre preparavo la mia monografia su di lui, mi trovai a seguire le retrospettive dei suoi film organizzate a Cannes e a Parigi, e la celebrazione che ne fece la rivista «Cinemasessanta» al Palazzo delle Esposizioni, coordinata da Mino Argentieri. E lì c'erano anche Giuseppe de Santis e Jacqueline ed Edoardo Bruno. E Jacqueline fece una relazione che merita di essere ricordata perché centrava alcuni punti a mio avviso molto importanti. Il primo punto è il rapporto libero che Renoir aveva con la letteratura, negli adattamenti di opere teatrali e letterarie, come nei film tratti da Maupassant (*Partie de campagne*), Zola (*Nana*, *La Bête Humaine*), Flaubert (*Madame Bovary*), Andersen (*La Petite marchande d'allumettes*), Mouëzy-Eon e Sylvane (*Tire-au-flanc*), Feydeau (*On purge bébé*), de La Fouchardière (*La Chienne*), Simenon (*La Nuit du carrefour*), Fauchois (*Boudu sauvé des eaux*), Ferdinand (*Chotard et Cie*), Gorkij (*Les Bas-fonds*), Bell (*Swamp Water*), Sessions Perry (*The Southerner*), Mirbeau (*The Diary of a Chambermaid*), Wilson (*The Woman on the Beach*), Godden (*The River*), Mérimée (*La Carrozza d'oro*), Stevenson (*Le Testament du Docteur Cordelier*), Perret (*Le Caporal Épinglé*).

Sia in questi film 'tratti da' sia nelle citazioni che troviamo nelle dichiarazioni di Renoir, vediamo un'analogia – su cui Jacqueline insiste – tra l'atteggiamento culturale di Renoir e il razionalismo francese, un certo Settecento francese che per Jacqueline è rappresentato da Beaumarchais e Marivaux ma anche da Stendhal, che si autodefiniva un autore settecentesco pur avendo scritto le sue opere nei primi decenni dell'Ottocento.

Il primo punto è dunque questa libertà di Renoir nel ripresentare – attraverso il suo lavoro su questi testi – la cultura illuminista, il razionalismo francese che ispira tutta la sua opera. E questo non soltanto nei film degli anni Trenta che lo consacrarono internazionalmente ma anche in

quelli successivi alla parentesi statunitense degli anni Quaranta, che rappresentò il suo incontro con una certa religiosità, culminato in *The Southerner* e poi in *The River*, il film indiano sul fiume della vita. Renoir, infatti, ritornò pienamente francese già con *La Carrozza d'oro*, il film 'italiano' che fu il primo da lui girato al suo rientro in Europa, un film brechtiano e razionalista. Questo punto del razionalismo e dell'illuminismo renoiriano Jacqueline lo mise molto bene in evidenza.

Un secondo punto è quello del rapporto di Renoir con la rivoluzione: per i film realizzati per il fronte popolare, il regista fu considerato organico al partito comunista francese, anche se in realtà non vi fu mai iscritto; Jacqueline ricorda in proposito che alla domanda se la sua opzione di fondo fosse per la rivoluzione, Renoir rispondeva di essere «per una rivoluzione costante»[1]. «Si capisce bene allora» – commenta Jacqueline – «che ciò che intende per rivoluzione costante è un modo di essere vitale»[2]. Credo che questo sia il punto più importante della lezione che Renoir lascia ai cineasti che intraprendono la strada del cinema, anche oggi. E credo perciò che sia utile spendere qualche parola su di esso. Certamente è il motivo per cui è lui che viene scelto come 'fratello maggiore' dai giovani della *Nouvelle Vague*, i Truffaut, i Godard e i Rivette; lui e non altri che pure, nella storia del cinema, gli vengono inseriti accanto nel capitolo dedicato al 'realismo poetico' francese: i Carné, i Duvivier. In proposito sarebbe opportuno che le storie del cinema venissero corrette, almeno qui, con uno sguardo più sensibile all'elemento interpretativo e meno condizionato dalle etichette, come appunto quella di 'realismo poetico': li troviamo nello stesso capitolo – Renoir, Carné, Duvivier – e invece Renoir è proprio un'altra cosa rispetto agli altri due, e ha ben altro peso nella storia del cinema. Questo lo capiscono molto bene quelli che il cinema lo vogliono fare, mentre lo capiscono di meno gli accademici. Chi vuole fare il cinema lo sa: Renoir è un caposcuola anche per i giovani italiani, come per esempio Bernardo Bertolucci. E il motivo di questo ascendente sta nella relazione che Renoir ha con il set, un motivo che le storie del cinema troppo spesso trascurano: una relazione che era ben diversa da ciò che i giovani della *Nouvelle Vague* e i registi e i critici più innovativi degli anni Sessanta e Settanta stigmatizzavano con il termine di *re-présentation*, a indicare quel modo tradizionale di fare il cinema che consisteva nel ripresentare qualcosa di già noto. Renoir instaurava con il set una relazione ben diversa: il suo set era il

[1] J. Risset, *Tra Zola, Maupassant e Marivaux,* in «Cinemasessanta», n. 5-6, settembre-dicembre 1994, p. 55.
[2] *Ibid*., pp. 55-56.

qui e ora di un'avventura; il *tournage* era per lui un'avventura alla scoperta del senso delle cose. E per questo il set era uno stato di attività maieutica, in cui ti aspetti che succeda anche qualcosa che non hai previsto. Di qui la grande importanza dell'attore, che Renoir non dirige mai alla maniera hollywoodiana. Un motivo stilistico, questo, che risulta chiaro anche dalla scelta tecnico-linguistica della presa diretta del sonoro. Fin da *On purge bébé*, il suo primo film sonoro, Renoir gira in presa diretta, e continuerà così per tutta la sua vita d'artista, e la sua lezione, anche su questo punto, è fondamentale per il cinema francese. Questa del sonoro in presa diretta è una scelta tutt'altro che ovvia. Non soltanto Hollywood ma anche il cinema italiano seguiva una strada ben diversa. Da noi la presa diretta del sonoro è relativamente recente: non solo il cinema dei telefoni bianchi, ma nemmeno il neorealismo la praticava. Questo punto, per i francesi, è molto importante. Godard per esempio, nelle sue *Histoire(s) du cinéma*, si chiede come il neorealismo italiano abbia potuto essere così decisivo nella storia del cinema, come abbia potuto costituire un esempio imprescindibile per il cinema di tutto il mondo, dal momento che i neorealisti non facevano la presa diretta. La risposta di Godard, appassionato del neorealismo, è che la presa diretta era tutta nell'immagine, un'immagine profondamente innovativa perché legata al qui e ora della vita: «la lingua di Dante» – dice Godard – «si trasferisce nelle immagini». Certo è che i nostri cineasti hanno cominciato a fare la presa diretta più o meno trent'anni fa; il cinema italiano precedente è tutto doppiato in studio. Invece Renoir, fin dal suo primo film sonoro, utilizzò sempre la presa diretta, nonostante fosse molto costosa (diceva che l'opzione per il doppiaggio equivaleva a credere nella dualità dell'anima); e, in virtù di questa scelta, la presa diretta diventa da allora in poi un dovere per tutti i cineasti francesi, e in particolare per i giovani della *Nouvelle Vague*. Non solo, ma Renoir usa anche la presa in continuità del sonoro. Renoir ama l'inquadratura lunga e, anche quando gira una scena con diverse cineprese in modo da avere più inquadrature per il montaggio, nel film montato ci sarà sempre un'unica colonna sonora ripresa in continuità. Il motivo per cui Renoir non monta la colonna sonora è che si aspetta che l'attore tiri fuori qualcosa di miracoloso che lui non ha previsto in sceneggiatura. Questa apertura a quello che i francesi chiameranno *le hasard,* il caso, è fortissima in tutto il cinema di Renoir ed è l'apertura alla vita. Il set come momento in cui lui è il *meneur de jeu* che si aspetta che accadano delle cose che lo trasformino e lo facciano maturare: il cinema è avventura per cercare se stessi e il mondo.

Ricordo che nel 1994 a Cannes, come accennavo all'inizio, vidi i film della retrospettiva renoiriana insieme a Jacques Rozier, mitico cineasta

della *Nouvelle Vague*, cui aveva regalato nel 1962 un film come *Adieu Philippine*. C'era anche un'esposizione di fotografie. Chiacchierando mi indicò una fotografia di Renoir che gira *La Bête Humaine* e sta su una locomotiva (la scena con cui si apre il film, un vertiginoso carrello sulle rotaie ripreso dal treno in corsa) e la locomotiva entra in un tunnel e poi ne esce. Nella fotografia lui sta affacciato fuori dal finestrino con gli occhialoni da fuochista e uno strano cappello in testa e regge Claude Renoir, suo nipote, che era l'operatore alla macchina e doveva badare con entrambe le mani alla cinepresa: una ripresa pericolosissima perché sono a pochi centimetri dal muro del tunnel che sfreccia loro accanto. E Rozier mi disse: «Ecco, questo è Renoir»: il set come avventura, appunto. Un atteggiamento totalmente dispiegato in *La Règle du jeu*, dove Renoir fa ciò che Rivette chiamava «la profondità di campo a 360 gradi», questo 'stare dentro' l'evento del set. Il cinema di Renoir è dunque un cinema tridimensionale, e questa tridimensionalità ha anche la conseguenza di spingerlo più di una volta a porsi anche lui davanti alla macchina da presa, assumendo la veste di attore insieme a quella di regista. E questi due ruoli, coniugandosi tra loro, esaltano la concezione renoiriana del regista come «testimone maieuta» di ciò che accade sul set. Una concezione che viene teorizzata in *La Règle du jeu*.

Sul rapporto tra il set e l'attore è interessante ricordare ciò che Renoir dice in un mediometraggio del 1968 realizzato da Gisèle Braunberger, la giovane moglie di Pierre Braunberger, produttore di tanta Nouvelle Vague, coetaneo e amico di Renoir. Gisèle fa questo film – *La Direction d'acteur par Jean Renoir* – che dura 40 minuti, in cui lei deve recitare, sotto la direzione di Renoir, un brano di Rumer Godden, soggettista e cosceneggiatrice di *The River*. Gisèle comincia a leggere la sua parte e Renoir le chiede di applicare il metodo all'italiana usato da personalità come Shakespeare e Molière, e anche un attore a lui vicino come Louis Jouvet; il metodo, che Renoir dice di aver appreso da Michel Simon, consiste nel leggere la parte come se fosse un elenco telefonico, senza nessuna intonazione. E quando lei si rimette a leggere lui le dice: «No, qui lei è troppo sentimentale e *mignonne*, graziosa: non dobbiamo essere sentimentali e graziosi, dobbiamo essere forti, dobbiamo cercare di essere veri». Se annulliamo le attese che abbiamo per il nostro ruolo di attori, dice in sostanza Renoir (in un modo simile a quello di Grotowski), se mettiamo da parte ciò che ci hanno insegnato all'accademia, la nostra normale professionalità, se annulliamo tutto questo e leggiamo il testo come se fosse un elenco del telefono, senza alcuna intonazione (e cioè senza alcun preconcetto su ciò che il personaggio è), a un certo punto il personaggio nascerà dentro di noi. E questo sarà

il momento miracoloso di 'verità' che Renoir si aspetta che accada sul set e per favorire il quale non interrompe mai la ripresa. Siamo all'opposto del *découpage* classico, all'opposto del modo frammentato di girare che è proprio di Hollywood. Questa 'verità' la si può ottenere, e nella *Direction d'acteur* succede proprio questo: all'inizio Gisèle ha un'idea preconcetta del personaggio; alla fine, seguendo l'itinerario che il maieuta Renoir le propone, scopre che il vero personaggio del testo di Rumer Godden è addirittura l'opposto di ciò che lei aveva pensato all'inizio.

Concludo con un ultimo accenno riassuntivo a quanto disse Jacqueline al Palazzo delle Esposizioni, ossia che fare il cinema significava per Renoir «ritrovare il cammino di questa verità che non viene mai imposta, che non viene mai posseduta»[3]. Un cinema, dunque, che si fa avventura della vita, perché attraverso il cinema si impara la vita; un cinema in cui l'autore stesso è qualcuno che non sa, e la verità a un certo punto si produce davanti a lui come un miracolo, il miracolo dell'attore diretto *par Jean Renoir*.

[3] *Ibid.*, p. 57.

Lucilla Albano

Duras - Risset: Le Camion

Nel suo impegno di intellettuale e di studiosa Jacqueline Risset ha privilegiato alcuni autori e artisti, tra i più grandi: Dante, Petrarca, Proust; tra i più preziosi, come il poeta del Cinquecento, Maurice Scève; tra i più raffinati e difficili, quali Rimbaud, Mallarmé, Bataille, oltre naturalmente ai surrealisti; e tanti altri. Per quanto riguarda il cinema – da lei studiato marginalmente, ma verso cui nutriva una grande passione – soprattutto Federico Fellini. Marguerite Duras (1914-1996) è in qualche modo un'eccezione, in parte perché copre un territorio sia letterario che cinematografico (ma forse anche per questo l'aveva scelta), e in parte perché il suo *côté* melodrammatico – penso soprattutto ai romanzi *Un Barrage contre le Pacifique* (1950) e a *L'Amant* (il suo più grande successo) – o anche il suo «sentimentalismo senza catene»[1] non è normalmente tra i più perseguiti nell'impegno ermeneutico di Risset.

Che cosa le interessava della Duras? Mi sembra di capire il lavoro sui margini, sugli estremi, sull'impossibile, lo stesso che, secondo Risset, aveva appassionato Flaubert: scrivere «su niente», «un libro su niente». Perché una chiave di lettura dell'opera di Duras, su cui Risset lavora e a cui è interessata, sta proprio in questo oscillare della scrittrice-regista tra il massimo della finzione, tra la pienezza dell'immaginario romanzesco e, invece, la rarefazione, la «distanza allusiva», come scrive Risset nella sua recensione a *L'Amant*, nel 1985. La studiosa francese infatti sceglie di scrivere l'introduzione a due testi – *Suzanne Andler* e *Agatha* – che hanno ben poco a che vedere con la pienezza melodrammatica dei due romanzi citati prima, ma semmai con la *vague* degli anni Cinquanta-Sessanta del *Nouveau Roman*.

[1] J. Risset, *La più piccola cellula di fiction. Duras*, in *Il silenzio delle sirene*, Donzelli, Roma 2006, p. 159.

In *La più piccola cellula di fiction* Risset scrive:

> Ogni volta Marguerite Duras si lancia nel campo minato della psicologia cosiddetta del profondo, con la stessa sovrana «imprudenza», imprudenza propriamente femminile, […]; sicurezza, noncuranza, energia fondata sull'oblio, su un oblio totale e voluto: la scrittrice cammina in margine ai dati consacrati, in una cecità allegra, poggiando solo su minuscole evidenze in movimento, attratta dalla loro luce quasi indecifrabile, ostinata e caparbia nel rifiuto di ogni guida sperimentata e autorizzata[2].

Ecco, questa considerazione, riferita alla letteratura, mi sembra un ottimo viatico anche rispetto al cinema di Duras. Così come lo è un passo apparso in un articolo precedente pubblicato su «Il Messaggero» (e ripreso in parte nel saggio appena citato) quando Risset scrive che Duras vuole scrutare fino in fondo le possibilità dell'atto di scrivere, fino a definire «ciò che si può chiamare la cellula elementare di fiction: l'atomo letterario»[3]; e più avanti quando parla della «rarefazione degli elementi di base»[4], della «quasi assenza», dell'«impercettibilità»[5], sembra parlare anche del film *Le Camion* e del cinema in generale di questa scrittrice che, nel momento in cui si scopre regista, sembra voler coniugare sempre insieme – come autrice assoluta – la letteratura, il teatro e il cinema, e non piuttosto – come ha detto in un'intervista – «disertare la letteratura per il cinema»[6]. No, non diserta, ma include. D'altronde «c'est un bonheur le tournage»[7]. «C'est par le manque qu'on dit les choses… c'est par le manque de l'amour qu'on peut dire de l'amour…»[8] la felicità non esiste, è nell'inesistenza della felicità che la felicità esiste. «Mostro ciò che non è mostrabile, questo è il mio cinema»[9].

In un'altra intervista Marguerite Duras ha asserito che non ama che «il *cinema intellettuale*, il cinema intelligente, non capisco l'altro cinema, se volete è una situazione da analfabeta»[10] e indubbiamente tutto il suo cinema è tale, dal primo, *Détruire dit-elle* (1969) a *Nathalie Granger* (1972) a *India*

[2] *Ibid*., p. 157.
[3] J. Risset, *Oh, piccola cellula. Un mese, a Roma, per la Duras*, in «Il Messaggero», 19 maggio 1986.
[4] *Ivi.*
[5] *Ivi.*
[6] J. Beaujour, J. Mascolo, *Duras filme,* Francia, 50 minuti.
[7] *Ivi.*
[8] *Ivi.*
[9] *Ivi.*
[10] *Ivi.*

Song (1975, il titolo più conosciuto), *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976), *Le Camion* e *Vera Baxter* (1977), *Agatha* (1981), fino a *Les Enfants* (1985), il suo ultimo film (ne ho citati solo alcuni, tra i tanti che ha realizzato, oltre a quelli tratti da sue sceneggiature o da suoi romanzi).

Jacqueline Risset ha scritto sulla Duras tra il 1978 (quando recensisce *Le Camion*) e il 1998: nel 1985 una recensione a *L'Amant*; nel 1987 un'intervista su «Il Messaggero», a proposito di *La Vie materielle*. Poi tre brevi saggi: un'introduzione a *Suzanna Andler*, una a *Agatha* e un altro su «La Nouvelle Revue Française» (1998), tre testi che si riprendono l'uno con l'altro, e che hanno trovato la loro sistemazione definitiva nel suo libro *Il silenzio delle sirene*, con il titolo *La più piccola cellula di fiction*. Infine la ripubblicazione della recensione a *Le Camion* e alcuni articoli commemorativi su alcuni quotidiani italiani e francesi al momento della morte di Duras, avvenuta nel 1996.

Risset quindi ha scritto un solo articolo sul cinema della Duras ed è la recensione a *Le Camion*, uscito su «Filmcritica» e poi ripreso.

Che cos'è *Le Camion*? È un film su un dialogo: un uomo (Gerard Dépardieu), lo *chauffeur*, e una donna, la *dame du camion*, la «femme déclassée», come dice Margherite Duras, stanno *vis à vis* seduti ad un tavolo rotondo. «Sul tavolo ci sono dei manoscritti. La storia del film è dunque letta. Leggeranno questa storia»[11]. Ma Depardieu e Duras non parlano in prima persona: parlano in terza persona di quello che questi personaggi dicono, fanno, direbbero, guarderebbero, avrebbero pensato, avrebbero detto, sarebbe stato, usando soprattutto il *futuro anteriore*, il tempo che usano i bambini nei loro giochi, dice Duras.

Depardieu chiede: «Il ne lui demande pas qui elle est?» E Duras risponde: «Non. Il ne se demande pas qui elle est. Il ne demande rien…». Oppure: «Qu'est-ce qu'elle fait sur cette route à attendre?» aggiunge Dépardieu. E Duras: «Il y aurait eu plusieurs explications…»[12] e così via. In questo modo, si viene a creare una sorta di triplicazione delle due figure presenti sullo schermo. Sono Duras e Depardieu, l'autrice e l'attore; sono la narratrice e il co-narratore, il suo *sparring partner*; ma sono anche i personaggi che stanno raccontando. Infatti nel ricordo della mia, lontana, prima visione, per me Depardieu e Duras erano lo *chauffeur* e la *dame du camion*, mentre letteralmente non lo sono affatto. Questo triplo gioco,

[11] M. DURAS, *Le Camion*, Les Éditions de Minuit, Paris 1977, p. 11. Il testo originale recita: «Deux personnes sont là, assises à la table: Gérard Depardieu et Marguerite Duras. Sur la table, des manuscrits. L'histoire du film est donc lue. Ils liront cette histoire».
[12] *Ibid.,* pp. 37-38.

queste forme plurime di identificazione, creano un'atmosfera e una forza insospettabili. «Cette femme…existerait avec moins de force si elle était figurée par une actrice. Dans un film, où elle n'est pas personnalisée, elle existe avec infiniment plus de force»[13] afferma Duras. È sarebbe stato un vero peccato che la parte della Duras fosse stata interpretata da un'attrice, perché la sovranità dei tempi e dei ritmi, l'imprevedibilità delle sospensioni, l'insondabilità delle pause e delle espressioni, così come ce le offre Duras, sono insuperabili. «La sicurezza» e «la noncuranza» di cui parlava Risset, eccola anche qui, in questa messa in scena di se stessa e della sua opera. Quello che in questo caso viene ribaltato inoltre (come dice Duras in un'intervista, che accompagna il DVD) è «la place de l'auteur», normalmente sempre assente, sempre invisibile, mentre qui c'è un'autrice che diventa attrice e che appare e conduce il gioco in prima persona lungo tutto il film, dandogli la sua *forma*. Quando Duras descrive la *dame* come: «piccola, magra, grigia, banale, ha questa nobiltà della banalità. È invisibile»[14], capiamo anche che questa autorialità passa attraverso una forma di autoritratto e di autobiografia.

Il camion diventa un'immagine mentale, ma l'immaginario stesso dello spettatore è sollecitato verso una libertà quasi totale. Nell'intervista rilasciata a Michelle Porte nel libro in cui viene pubblicato il testo – sceneggiatura di *Le Camion*, Duras dice: «Pour moi, spectateur qui vient de voir le film, c'est la première fois qu'au cinéma on me donne une aussi grande liberté qu'à la lecture et c'est dans ce sens que je trouve que ce film est quelque chose de nouveau, une voie tout à fait nouvelle dans le cinéma»[15].

Ma il film, nelle intenzioni dell'autrice, non era stato pensato così fin dall'inizio: doveva essere girato all'interno di un vero camion che sarebbe sfrecciato lungo le zone industriali di una Francia costiera; e la *dame declassée*, l'autostoppista come la definisce Duras[16] – una che ferma tutti i giorni un camion e racconta la sua storia, la sua vita – doveva essere interpretata da un'attrice. Duras aveva pensato a Suzanne Flon e a Simone Signoret, entrambe però impegnate. Così, anche per ragioni concrete e contingenti (è gennaio e faceva troppo freddo per girare in esterni), oltre che economiche, la scelta finale è stata quella di non girare il film ma di raccontarlo, di predisporre insomma una *mise-en-place*[17] e non una

[13] *Ibid.*, p. 100.
[14] *Ibid.,* p. 65. Il testo originale recita: «Petite. Maigre. Grise. Banale. Elle a cette noblesse de la banalité. Elle est invisible».
[15] *Ibid.*, p. 90.
[16] *Ibid.*, p. 80.
[17] Intervista a M. Duras apparsa su «Le Monde», 16 giugno 1977 e ora in *Marguerite Duras*,

mise- en-scène. Inoltre Depardieu legge il testo per la prima volta durante le riprese, per evitare il tono della recitazione, per non fare «la comédie» come dice Duras, offrendo così, al contrario, un tono di improvvisazione.

Le Camion è indubbiamente un film *meta*: meta cinematografico, metanarrativo, metalinguistico. «C'est un film?» chiede Depardieu all'inizio, e Duras risponde: «Ç'aurait été un film». MetaDuras si potrebbe dire, coniando un neologismo. D'altronde ce l'ha indicato la stessa Duras: «io faccio solo cinema intellettuale». E quando nel film Duras dice: «Elle aurait dit tout à coup: Il n'y a pas d'histoire en dehors de l'amour»[18], è tutta la poetica della scrittrice-regista che viene espressa.

Come procede questo film? È un dialogo in cui i due personaggi sono sempre nella stessa posizione (anche se alternativamente alla destra e alla sinistra della macchina da presa), cambia invece la posizione della macchina da presa e la luce. Chi parla è soprattutto Duras, identificata in questa donna folle, invisibile e senza storia: parla di tante cose, senza un vero nesso tra di loro, della lotta di classe, del proletariato, della sua sconfitta, del Partito comunista francese, della fine di Karl Marx e della fine del mondo («Que le monde aille à sa perte», dice più volte *la dame du camion*[19]), della militanza, dell'antisemitismo, della confusione mentale e dell'ospedale psichiatrico (da cui potrebbe provenire la *dame*). Infine viene citato spesso, con una certa enfasi, il mare. Ma il mare – nelle immagini alternate con il dialogo in cui il camion blu attraversa zone periferiche e industriali e *terrains vagues* – non si vede mai. Lo si desidera però: è la cosa più bella del film, in un certo senso lo spettatore lo 'sente' e lo 'vede', in un processo di sinestesia prodotto dalla particolare scrittura del testo. Ed è questo desiderio di mare – la cui immagine viene negata – la più grande forza immaginaria ed evocatrice del film (probabilmente, in una proiezione al cinema, il mare si intravede in fondo all'inquadratura).

Al contrario di quanto possono pensare coloro che non lo hanno mai visto, *Le Camion* non è né noioso né lento. È invece un film sorprendente e coinvolgente, con quel battito pianistico delle *Variazioni* di Beethoven (dal tema di un valzer di Anton Diabelli), che segna pause e cambiamenti di inquadratura, tra interno ed esterno, rafforzandone l'imprescindibile dialettica e la pura fascinazione. E creando quella respirazione del film che poggia sulla sua assoluta coerenza.

Infine, per completare questo piccolo omaggio a Jacqueline Risset, riporto

Éditions Albatros, Paris 1979, p. 111.
[18] M. DURAS, *Le Camion*, cit., p. 40.
[19] *Ibid.,* p. 25.

qui di seguito il testo da lei scritto su «Filmcritica» (n. 288, ottobre 1978) a proposito di *Le Camion* (dopo aver rivisto in alcuni punti la traduzione).

Le Camion

Mi sembra che in questo film Marguerite Duras arrivi a qualche cosa di straordinario rispetto al lavoro che ha fatto dall'inizio; voglio dire, per quanto riguarda il rapporto tra immagine e parola, raggiunge qui un risultato estremo e in qualche modo, finale. Si potrebbe chiamare *Le Camion* il film dell'*après-coup*: un film che arriva dopo tutti gli altri, in relazione con tutti gli altri e si presenta come una traversata del cinema da parte di uno scrittore che ritrova la scrittura *alla fine*. La donna dice nel film: «Il camion fa una traccia che è come una scrittura indecifrabile e chiara». In fin dei conti è come se Marguerite Duras fosse riuscita, alla fine, ad aver reso le immagini indecifrabili e chiare come il linguaggio. In fondo per Marguerite Duras, come per ogni poeta, scrittore che 'sperimenti' il linguaggio poetico (ciò che differenzia il linguaggio poetico da quello usato correntemente, è proprio questa intransitività, questa indecifrabilità), si poneva un problema rispetto alle immagini, e tutto quello che ha fatto nel cinema lo ha fatto in modo da ottenere con le immagini, che sono chiare e sembrano decifrabili, la stessa indecifrabilità, la stessa intransitività. Con questo film, mi sembra che riesca a mettere in scena, qui, tutto questo, a coinvolgere lo spettatore: in qualcosa che gli impone che la *fiction* cinematografica si crei nel linguaggio. Infatti quando lei dice, nel film, a Depardieu: «Vedi» e *si vede* attraverso le parole, tuttavia allo stesso tempo, le immagini ci sono e queste immagini sono svuotate dalla costante distanza che lei pone, per esempio, tra il mare continuamente nominato e mai visto, questa cabina del camion che è vuota e questo riempimento dell'immagine e svuotamento dell'immagine.

C'è sempre questa pienezza enorme dell'immaginario e questo svuotamento continuo dell'immagine. E mi pare che ne *Le Camion* arrivi a dei risultati innovativi, anche grazie e questo sdoppiamento: la coppia (la donna e il camionista) che è parallela – equivalente – alla coppia Duras-Depardieu. Però la si può vedere anche invertita. Quando lei dice: «Il camionista trasporta la signora», il camionista è nell'esercizio della sua funzione e la signora è trasportata dal camionista, mentre, a livello del narrare è la Duras nell'esercizio del suo lavoro (il cinema) che trasporta Depardieu. C'è a questo livello qualcosa di molto evidente sul rovesciamento delle parti, nell'offerta delle sigarette: sono in genere i camionisti

che fumano le Gauloises Bleues e qui è lei a fumare les Gauloises. C'è in altre parole, una differenziazione molto chiara tra livello dell'enunciato e livello dell'enunciazione.

A parte il senso molto chiaro dell'opposizione tra la donna declassata e il camionista del PCF, quello che è dentro il codice, quello che non ha dubbi e quella che i dubbi li ha tutti – e ha in particolare quella che chiama la 'confusione mentale', ma in un certo senso la confusione mentale è più chiaroveggente della cosiddetta lucidità chiusa nei codici.

Mi pare interessante che con questo luogo del camion, con questa insistenza su questo luogo che serve a mettere in presenza due personaggi che non hanno nulla in comune se non lo spazio del camion, fino ad un certo punto lei fa lo stesso tipo di operazione del teatro classico francese.

In una tragedia di Racine, per esempio, c'è un'unità di luogo (la cosiddetta *Chambre*) in cui i personaggi si affrontano. Se la *Chambre*, lo spazio chiuso non c'è, non c'è neppure la tragedia classica. Ora qui c'è il luogo, ma diversamente dalla tragedia classica, in cui questo luogo racchiude un confronto, una somiglianza e una differenza tra i personaggi, qui è pura contiguità, il luogo crea il film perché il film è capace di accedere a quello che è il puro spazio di contiguità. Mentre la tragedia esige comunque uno spazio che sia metaforico, qui c'è solo contiguità cioè a dire metonimia: i personaggi non hanno rapporto se non nello spazio del camion. E mi pare che qui la Duras sia arrivata ad una formulazione di chiarezza straordinaria.

Anche l'*après-coup*, la traversata del cinema e il ritrovamento, alla fine, della scrittura, coincide con il messaggio esplicito che è quello della fine della *storia*, di questo dubbio che si è infiltrato e che ha ricoperto tutto: non c'è niente da aspettare, Marx, che ha suscitato tanta attesa è finito; ma questo è detto in modo anche ironico, si mostra come la signora abbia dei piccoli tic borghesi (ha imparato a scuola Proust, Marx, Corneille, non sbaglia mai sui nomi). Vi è questa ironia sul sapere, c'è però un sapere della fine che appare qui, e quello che mi sembra straordinario è la convergenza rigorosa di tutti questi elementi.

Un'altra cosa che mi sembra riuscita è la musica. La Duras usa sempre la 'sonata' per pianoforte; è proprio il contrario dell'uso abituale della musica nel cinema, come fondo polifonico; mentre il pianoforte, che è anche legato ad una civiltà borghese, indica qualcuno che *da solo* suona.

Credo che anche il fatto di utilizzare l'elemento ebraico per qualcuno che è francese, in un paese in cui esiste ancora oggi l'antisemitismo, abbia un senso preciso e più profondo di come possa apparire in quanto manifestazione contro una rigidità razzista, nazionalistica, ma anche qualcosa che entra nel contenuto. Quando la donna del camion dice: «Quando lei

mi domanda chi sono io, io mi turbo». Questa frase mi ha fatto ricordare un episodio delle leggende chassidiche quando è detto letteralmente che qualcuno che non ha dubbi sulla propria identità non può diventare santo. Se qualcuno a cui è chiesto «chi sei?» risponde senza esitazione «io son tal dei tali», è sicuro che non potrà mai diventare santo. Chi è assorbito in un codice e crede fermamente di essere un nome, una figura sociale determinata, è chiaro che si trova al di fuori, non della 'santità' che per noi non ha senso, ma di una specie di complessità e di verità nel rapporto con sé. Del resto la donna del camion dice che lui non vede niente di sé, ha perduto, cioè, completamente la possibilità di esprimere qualcosa di sé, proprio in quanto è ciecamente attaccato all'identità di sé.

La Duras in questo film è contro ogni militantismo, in quanto descrive il militantismo come la stupidità, come la chiusura del codice: è chiaro che non è una femminista militante, ma è altrettanto chiaro che in questo film la messa in questione dell'identità dell'altro ha una funzione centrale. Non è un caso che nel luogo dell'altro vi sia una donna e non è necessario che dica: «Io sono una femminista e parlo». Dimentichi inoltre la *metà* del film e la metà del film è Marguerite Duras, narratrice, soggetto, e parli come se vi fosse nel film soltanto la signora del camion, narrata, oggetto.

Jacqueline Risset

Stefania Parigi

In volo con Fellini

In un intervento al convegno «Federico Fellini. Creatività e inconscio», che si tiene a Rimini nell'autunno del 2001, Jacqueline Risset rievoca il suo rapporto con il regista attraverso una parola forte e impegnativa: sodalizio.

«Il mio sodalizio con Fellini – scrive – ebbe inizio con una telefonata; mi chiedeva se fossi disposta a lavorare insieme a lui alla traduzione dei dialoghi di *Intervista*»[1].

Con la traduzione della sceneggiatura del film per l'editore francese Flammarion nel 1986-1987, comincia quel «dialogo appassionante» – come lo definisce la Risset in un altro passaggio del suo discorso riminese – che si incarnerà in seguito in una serie di scritti, ricordi, conversazioni, in parte raccolti in un piccolo volume pubblicato nel 1994 da Vanni Scheiwiller e intitolato significativamente *L'incantatore*, riprendendo l'appellativo che Pietro Citati riservava a Fellini[2].

Più che di un sodalizio professionale – del resto limitato a poche occasioni di lavoro – si tratta evidentemente di un sodalizio artistico in cui la Risset mette in gioco uno sguardo sull'altro che è sempre, contemporaneamente, uno sguardo su di sé, come se la sua scrittura si muovesse all'interno di una continua dissolvenza che coinvolge insieme alle immagini di Fellini, i propri versi, le proprie analisi saggistiche, i propri amori letterari,

[1] Gli atti del convegno, che si svolge tra il 31 ottobre e il 1° novembre 2001, sono pubblicati in «Fellini Amarcord», rivista di studi felliniani, 3-4, dicembre 2001. L'intervento di Jacqueline Risset si intitola *Fellini e la letteratura* ed è riportato alle pp. 117-121. La frase citata è a p. 117.

[2] J. Risset, *L'incantatore. Scritti su Fellini*, Scheiwiller, Milano 1994. Il libro raccoglie, insieme al testo su *Lo sceicco bianco* già pubblicato in Francia (*L'Annonce faite à Federico*, Adam Biro, Paris 1990), alcuni interventi inediti o già apparsi in riviste francesi.

la propria cartografia poetica e intellettuale.

Nei versi *La vita vista d'altrove*, dedicati al regista in chiusura del libro *L'incantatore*, risalta la figura del volo, intrecciata a quella del sogno e della luce, come chiave per l'entrata nel mondo felliniano. L'autore, infatti, è visto «in volo affacciato alla finestra del sogno»[3]. Parallelamente l'introduzione al libro, scritta il 31 ottobre 1993, dopo un accenno alla morte come a un 'volatizzarsi', termina con queste parole: «Non ci rimane che immaginarti, caro Federico, mentre voli sopra le nostre teste, mentre guardi la tua città, come nel sogno di *Intervista*»[4].

Il volo non è soltanto un motivo iconografico ricorrente nei film di Fellini, ma una sorta di pulsazione più profonda del corpo e del pensiero. Ad esso si legano esperienze duplici, anche di segno contrario: chi si innalza da terra affronta la caduta, ciò che si libra nell'aria può scomparire all'improvviso, il volar via sconfina nel vuoto.

Oltre al moto di sollevamento da terra il volo può essere anche quello del tempo che passa velocemente o che ritorna indietro o che si rivolge all'interno di noi stessi, attraverso i sogni e la memoria.

Su un'immagine aerea si fissa lo sguardo della Risset in uno dei suoi primi avvicinamenti all'opera di Fellini: si tratta di un'inquadratura di *Lo sceicco bianco* che viene analizzata come una sorta di cifra fondativa dell'universo felliniano, destinata a incidere tutti i suoi film successivi. È il momento in cui la protagonista, appassionata di fotoromanzi, si ritrova nella pineta di Fregene e vede il suo eroe, lo sceicco bianco, che dondola su un'altalena altissima appesa alle cime degli alberi. L'immagine è concepita come una visione con spettatore, secondo un modulo che Fellini riprenderà nei disegni dei suoi sogni. Dall'interno del quadro la donna di spalle guarda il suo idolo che si libra nell'aria. La visione si dà come apparizione, come irruzione del meraviglioso. Su questa natura di apparizione si fonda per Jacqueline Risset la forza pulsionale dell'immagine di Fellini. L'apparenza del reale si trasforma in apparizione dello straordinario. Il cinema «sostituisce alla realtà un mondo che si accorda ai nostri desideri»[5] – scrive la Risset riprendendo la famosa frase di *Le Mépris* di Godard. A Fellini non interessa restituire l'illusione della realtà ma creare la realtà dell'illusione, come afferma Jean-Paul Manganaro nel suo recente libro su Fellini, che riprende le suggestioni della Risset a proposito di *Lo sceicco bianco*[6].

[3] *Ibid.*, p. 129.
[4] *Ibid.*, p. 11.
[5] *Ibid.*, p. 29
[6] Cfr. J.-P. Manganaro, *Federico Fellini. Romance*, P.O.L., Paris 2009; trad. it. di A. Pavia, Il Saggiatore, Milano 2014, pp. 49-55 e 406.

La scrittrice mette in evidenza prima di tutto lo stato euforico che produce l'apparizione. È una «fonte di felicità»[7] per lo spettatore che si trova raddoppiato nel quadro. Il piacere nasce dall'appagamento del desiderio di finzione, di romanzesco. È come assistere alla nascita del mondo immaginario, uscendo dai canoni della verosimiglianza e dalle convenzioni del linguaggio degli adulti, recuperando lo sguardo infantile.

Del resto l'altalena è «oggetto dell'infanzia»[8]. Essa simula il volo e oscilla come le apparizioni che arrivano e scompaiono. Proprio questo movimento di oscillazione è alla base, quasi ontologicamente, dell'immagine felliniana in bilico continuamente tra l'esterno e l'interno, il mondo oggettivo e il mondo soggettivo, la realtà e la finzione, il conscio e l'inconscio, la memoria e il sogno, il pieno e il vuoto.

Rifacendosi all'immagine-tempo e all'immagine cristallo di Deleuze[9], Jacqueline Risset legge le apparizioni di Fellini come sdoppiamenti continui di attuale e virtuale, di presente e passato, come una sorta di continua ruminazione del tempo sottratto alle sue coordinate abituali di continuità.

L'apparizione è sempre legata a un istante, pronta a essere travolta dall'istante successivo. È una sorta d'interruzione della linearità temporale ma anche una consegna al nulla, al vuoto. La dinamica delle apparizioni di Fellini segue, infatti, il ritmo del trionfo e della caduta: l'immaginario si dà come esperienza estatica e, nello stesso tempo, contiene in sé i germi della propria distruzione.

Riprendendo l'inquadratura dello sceicco bianco nell'altalena Jacqueline Risset sottolinea «la simultaneità o quasi-simultaneità dell'illusione e della disillusione[10]». L'apparizione contiene in sé il proprio rovesciamento derisorio. Lo sceicco bianco si trova a dondolarsi su uno «strumento di seduzione femminile», con «il volo dei veli al posto delle gonne che si sollevano»[11], con una «posizione ridicola e nel contempo sessualmente allusiva delle gambe: rialzate, tese, tacchi in avanti, punte all'insù, come una doppia erezione parodistica ed esplicita»[12]. Subito dopo si scopre la faccia comica di Sordi al posto dell'eroe romanzesco.

Questa dinamica di appagamento della credenza e suo subitaneo

[7] J. Risset, *L'incantatore*, cit., p. 16.
[8] *Ibid.*, p. 15.
[9] Cfr. G. Deleuze, *L'Image-temps. Cinéma 2*, Les Éditions de Minuit, Paris 1985; trad. it. *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri Milano 1989. Nel capitolo *I cristalli di tempo* le pp. 103-108 sono dedicate a Fellini.
[10] J. Risset, *L'incantatore*, cit., p. 31.
[11] *Ivi*.
[12] *Ibid.*, p. 23.

smantellamento, di abbandono all'immaginario e sua stilizzazione critica, attraversa come una sorte di rete translucida la tessitura dell'immagine felliniana. A un movimento di identificazione e di immersione nei propri fantasmi fa subito riscontro una presa di distanza parodica. È come se i rituali di consacrazione e quelli di sconsacrazione si alimentassero a vicenda, conducendo l'immagine in un campo segreto e misterioso dove i contrari possono coesistere e illuminarsi a vicenda. Autore e spettatore convergono verso un punto di continua oscillazione tra il reale e l'immaginario, tra il vero e il falso, tra la maschera e il suo denudamento.

In un intervento del 2003 Jacqueline Risset sottolinea la costante tensione di Fellini verso l'indicibile e l'irrappresentabile, affidata a un linguaggio «fulmineo, fragile, in bilico tra nascere e scomparire»[13]. È questo il linguaggio delle apparizioni che passa rapidamente dalla fissità al movimento, che ha il bagliore degli istanti, la velocità del frammento.

La scrittrice legge Fellini alla luce di Proust e di Joyce. Se le apparizioni felliniane sono avvicinabili alle epifanie di Joyce, il loro legame con la trama disarticolata della memoria e delle sensazioni può essere visto attraverso il filtro di Proust. Mentre l'esaltazione dell'infanzia quale stato germinale dell'immaginazione viene accompagnata sempre dalla famosa definizione del genio avanzata da Baudelaire: «l'infanzia ritrovata a volontà»[14].

Stato infantile e stato onirico si alimentano a vicenda, sembrano provenire da una stessa sorgente. C'è in Fellini, come in Joyce e in Proust, scrive la Risset, «una sensibilità straordinaria agli stati-limite», che lo portano fuori dai canoni della rappresentazione canonica, fuori dai vincoli dell'intreccio e del racconto. Così il sogno non è «soltanto ciò che avviene nel sonno»[15], ma una sorta di vibrazione che accompagna anche lo stato di veglia. La scrittrice cita un'intervista con Fellini che ha pubblicato in «L'Autre Journal» nel maggio 1990, dove il regista usa appunto la parola «vibrazione» per alludere a qualcosa «che non è esprimibile sul piano sensoriale», a qualcosa di «ineffabile» che sembra addirittura precedere la memoria e venire da chissà dove per andare chissà dove[16].

[13] J. Risset, *Testimonianze-Federico Fellini*, in <http://www.treccani.it/enciclopedia/testimonianze-federico-fellini_(Enciclopedia-del-Cinema)/> (ultimo accesso 23.12.2017).
[14] La citazione ritorna in diversi interventi della Risset. Cfr., fra gli altri, *L'ombelico del sogno. Il metodo di Federico Fellini*, in G. Ricci (a cura di), *Federico Fellini. Il libro dei miei sogni*, Atti del convegno omonimo tenutosi a Rimini il 9-10 dicembre 2007, Fondazione Federico Fellini, Rimini 2009, p. 234.
[15] J. Risset, *Fellini e la letteratura*, cit., p. 118.
[16] Ead., *Fellini. Descente aux Enfers avec quelques lueurs de Paradis*, conversazione con Fellini, in «L'Autre Journal», Paris, n. 1, mai 1990, pp. 234-247. Il testo originale della

Nella stessa intervista Fellini – a cui Jacqueline Risset riconosce la capacità di usare le parole come un grande scrittore – parla della «porosità della parete che nell'infanzia ci separa dall'inconscio, dall'irrazionale, dal sogno»[17]. Per la Risset quella parete non si è mai indurita, ma ha continuato ad essere porosa in tutte le immagini di Fellini. Non c'è regista che abbia come lui la capacità d'intrattenersi con il proprio inconscio, quasi fosse un compagno naturale con cui addirittura si può giocare.

Se la «resurrezione dell'inconscio» è «una delle possibili definizioni del lavoro artistico»[18], Fellini abita più regalmente di ogni altro la costellazione delle arti, muovendosi in un universo, quello del cinema, che è quasi costituzionalmente in relazione con il mondo onirico, come già avevano affermato i surrealisti. Breton – ricorda Jacqueline Risset – sperimentava nella sala cinematografica quel «punto critico» che unisce la veglia e il sonno, il giorno e la notte e affermava che il sogno era la «via regale verso l'inconscio»[19]. «Fellini, attraverso altre vie (Jung, Kafka, e la propria esperienza infantile) ritrova ed esprime quella prospettiva, ripresa dai grandi critici a lui contemporanei, Roland Barthes e Christian Metz, nei loro testi sul cinema degli anni '60 e '70»[20]. Nel tessere questa rete di coincidenze e di fratellanze, la scrittrice colloca Fellini in un acme di rifrangenze che sono le stesse che nutrono la sua stessa esperienza artistica e riflessiva. Anche l'amato Dante entra in questa trama, soprattutto nell'intervista pubblicata su «L'Autre Journal» in cui la Risset chiede all'amico perché non ha mai realizzato quel film sull'Inferno che ripetutamente gli hanno chiesto produttori americani e giapponesi. Fellini risponde con un interrogativo che coinvolge l'intera sua opera: «Che cosa ho fatto, in fondo, ogni volta, se non una discesa agli Inferi, con qualche bagliore di Purgatorio e di Paradiso?»[21]. In un intervento successivo Jacqueline Risset, dopo aver ricordato che l'espressione 'dolce vita' viene dal *Paradiso* dell'Alighieri, legge in chiave dantesca anche il famoso progetto, sempre rinviato, di *Il viaggio di G. Mastorna*, che è letteralmente una peregrinazione nel regno dei morti, dove viaggio e sogno coincidono[22]. Ma c'è anche un altro schema di 'film

conversazione in italiano è riportato in J. Risset, *L'incantatore*, cit., pp. 99-125. Le parole e le frasi citate si trovano alle pp. 110-111.

[17] *Ibid.*, p. 118.

[18] J. Risset, *Fellini e la letteratura*, cit., p. 117.

[19] Ead., *L'età del cinema. A proposito dell'esperienza surrealista*, in F. Deriu (a cura di), *Lo schermo e la scena*, Marsilio, Venezia 1999, pp. 151-156.

[20] Ead., *L'ombelico del sogno. Il metodo di Federico Fellini*, cit., p. 234.

[21] Ead., *L'incantatore*, cit., pp. 109-110.

[22] Ead., *Fellini e la letteratura*, cit., p. 119.

da farsi' intitolato proprio *Inferno*, che risale agli ultimi anni della vita del regista. Di questo progetto la Risset ricorda soprattutto una scena, in cui Paolo e Francesca volano nel famoso Studio 5 di Cinecittà, come tanti altri personaggi dei suoi film precedenti.

Fellini è capace di mostrarci il sogno e, contemporaneamente, la sua analisi. Fin dall'immagine emblematica dell'apparizione dello sceicco bianco sull'altalena, le sue opere manifestano sempre una vena riflessiva, messa in luce da Metz in un famoso testo su *8 ½*[23]: sono film sul film, film sognati, film in atto di farsi o non farsi. La formula del block-notes, della *recherche* del regista, dell'incantamento e dello svelamento dei meccanismi della finzione costituiscono il perno intorno al quale ruotano le dinamiche multiple delle sue immagini. Per Jacqueline Risset «la rivelazione della fabbrica dello spettacolo» produce nei film di Fellini «un brusco impennarsi del piacere di vedere». Alla felicità che lo spettatore prova davanti all'apparizione e al fantasma corrisponde un aumento di felicità dovuto alla decostruzione dell'apparizione. «Una felicità – scrive – che si potrebbe riportare all'emergenza del metalinguistico e del riflessivo, la sola, forse, in grado di dominare vittoriosamente la trasformazione quasi istantanea dell'illusione in disillusione»[24]. Il modulo del block-notes le appare come un «mezzo per rompere l'impero della *fiction*, il meccanismo della credenza legato all'immaginario, al "mondo sensibile"»[25].

Nelle immagini felliniane l'inconscio si manifesta in pieno giorno, è legato alla luce piuttosto che all'oscurità e all'abisso. Così diventa difficile distinguere la luce onirica da quella della veglia, il naufragio nell'immaginazione dall'immediato risveglio. Le apparizioni istantanee del cinema felliniano riguardano, inoltre, anche l'attualità, la cronaca del tempo. Di qui si irradia la forza politica delle sue icone, messa in evidenza dalla Risset, ovvero la sua capacità di registrare e inglobare le trasformazioni del presente, e di condurre una radicale critica alla società dello spettacolo, in linea con le riflessioni degli anni Sessanta di Guy Debord.

Nel convegno di Rimini del 2007 dedicato al *Libro dei sogni* la scrittrice dichiara che Fellini ha toccato quel punto che Freud definisce «l'ombelico del sogno», ovvero quel punto interno al sogno «in cui la rete

[23] Ch. Metz, *La construction "en abyme" dans* Huit et Demi *de Fellini*, in *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris 1968; trad. it. *Semiologia del cinema. Saggi sulla significazione nel cinema*, Garzanti, Milano 1972, pp. 304-311.
[24] *Ibid.*, p. 46. Sull'«emergenza del metalinguistico e del riflessivo» la Risset insiste in special modo nel testo *Traduire Fellini* (che introduce F. Fellini, *Intervista*, Flammarion, Paris 1987, pp. III-V) poi ripreso e rielaborato in *L'incantatore*, cit., pp. 43-44.
[25] *Ibid,.* p. 43.

associativa ed interpretativa troppo serrata sospende l'interpretazione» e sconfina nel vuoto[26].

Ma questo vuoto è una sorta di «benedizione», come scrive in *Les Instants les éclairs*: gli istanti «[…] ils viennent de la durée, du trop-plein de la durée. Ils sont, de toute façon (d'où qu'ils viennent), une bénédiction: l'arrivée du vide»[27].

Le apparizioni e i sogni di Fellini appartengono alla stessa costellazione degli istanti, sono capaci di rompere la linearità della durata, la trama del tempo, di abbandonare i recinti tradizionali del racconto. Vivono nel regime della frammentazione piuttosto che della continuità. Fellini eredita questa disposizione all'accumulazione degli istanti dal mondo del circo e del fumetto. «Forse non c'è altro – scrive Risset – nei film di Fellini che questo apparire dell'apparizione, dell'istante. Forse non c'è altro che ciò che Gilles Deleuze chiama l'entrée», ovvero le entrate nell'arena del circo o sulle tavole del palcoscenico[28].

Come poeta e analista dell'istante, la Risset intreccia una stretta rete di corrispondenze – in senso baudelairiano – con le immagini cangianti di Fellini. Nei versi intitolati *Quando il velo si squarcia*, l'istante diventa «un punto d'allegria», come l'apparizione dello sceicco bianco, «fino alla seguente onda di illusione». «Quel che avviene è che il velo / si squarcia / e insieme / si trama». «Tutto si ferma / tutto gira»[29]. Il regime degli istanti è vicino a quello che la scrittrice, riferendosi a Fellini, definisce il «congegno delle apparizioni»[30]. Entrambi ci immergono nel regno di sensazioni che bruciano e sfuggono conducendoci verso un limite estremo: il risuonare del vuoto che è anche una gioiosa liberazione dal senso.

[26] J. Risset, *L'ombelico del sogno. Il metodo di Federico Fellini*, cit., p. 231.
[27] Ead., *Les Instants les éclairs*, Gallimard, Paris 2014, p. 177. «vengono dalla durata, dal troppo pieno della durata. Sono, immancabilmente (da qualsiasi parte vengano) una benedizione: l'arrivo del vuoto». Tr. it. a cura di S. Parigi.
[28] Ead., *L'incantatore*, cit., p. 63.
[29] Ead., *Il tempo dell'istante. Poesie scelte 1985-2010*, Einaudi, Torino 2011, pp. 177 e 179. La versione italiana è della stessa Risset.
[30] Ead., *Testimonianze-Federico Fellini*, cit.

Vito Zagarrio

Une dentelle.
Indagine sulla Modistin / Jacqueline

Il desiderio di ricostruire con la memoria le mie immagini di Jacqueline Risset mi ha dato lo spunto e il pretesto per una straordinaria ed emozionante indagine nella cultura, nella Storia, nel cinema. Una 'indagine poliziesca', come nei «paradigmi indiziari» suggeriti da Carlo Ginzburg o da Sir Charles Peirce.

Ho conosciuto Jacqueline Risset al mio arrivo a Roma Tre, portato dal mio 'maestro' Lino Micciché. Era stata, con Lino, una delle fondatrici del Dipartimento della Comunicazione Letteraria e dello Spettacolo, era una delle fondatrici del Dams, una delle colonne accademiche dell'intera università con cui cominciavo a collaborare dopo un lungo apprendistato a Milano e a Firenze. Era per me un onore incontrare nomi come Giancarlo Ferretti, Ivano Cipriani, Franco Ruffini, luminari nei loro campi come Jacqueline, che guardavo all'inizio con qualche timore reverenziale, per il suo carisma, per la sua fama di grande studiosa di letteratura, e pure esperta di cinema. In quel Dipartimento mi piaceva vedere insieme Risset e Micciché: mi pareva si coniugasse la linea del 'nuovo cinema', cioè la politica militante di Lino, la sua attenzione al cinema internazionale e alle nuove tendenze, con la linea della 'filologia', cioè l'attenzione del Micciché più maturo verso il testo, verso l'analisi del film, verso l'ermeneutica.

In seguito, la Risset è stata un riferimento costante nella vita universitaria, ed anche un volto rassicurante e sorridente in mezzo alle comprensibili (no, a volte incomprensibili) tensioni dell'accademia.

Ho conosciuto nel tempo Jacqueline come grande intellettuale, traduttrice, poetessa, studiosa di Dante e di Bataille. L'ho conosciuta anche come esperta di cinema, con i suoi libri su Fellini[1] e con le sue traduzioni dello stesso regista (*Intervista*, *Cinecittà*).

[1] Cfr. J. Risset, *L'incantatore. Scritti su Fellini*, Scheiwiller, Milano 1994.

Ma io avevo 'conosciuto' Jacqueline Risset molti anni prima. Non personalmente, ma per la fama che la avvolgeva già dai primi anni Settanta (almeno nel mio ricordo di ventenne), e per una immagine rimasta nella mia memoria: la Modistin.

Per raccontarvelo, ho dovuto svolgere una piccola indagine 'poliziesca', andando a pescare in quella che Gesualdo Bufalino chiamava «la moviola della memoria» le tracce della mia prima memoria di lei, e un indizio: alcune baluginanti immagini, la sbiadita sequenza di un vecchio cortometraggio in pellicola.

Ecco l'antefatto: nel 1972 vinco una borsa di studio al Centro Sperimentale di Cinematografia. È ancora vivo Rossellini, allora presidente della Scuola, che ha eliminato le 'raccomandazioni' e abolito le tradizionali 'classi' professionali (regia, montaggio, fotografia, recitazione...), e ha selezionato una serie di allievi sulla base del curriculum universitario, scegliendo sedici 'umanisti' e sedici 'scienziati' nella speranza/utopia di creare *filmmakers* globali di stampo nuovo. Sono anni bellissimi, di libertà politica e sessuale, di lotte e di amori. Dopo poche settimane abbiamo licenziato i docenti, scandalizzati che al CSC si potesse studiare 'produzione' (parola che evocava pericolosi mercati capitalistici), e invitato intellettuali di sinistra come Pio Baldelli a tenere delle conferenze sulla 'controinformazione'. L'unico professore rimasto è Mario Bernardo, docente di fotografia, famoso però per avere scritto un libro sulla Resistenza. Rossellini ci degna qualche volta della sua presenza, parlandoci di esperimenti televisivi che fa in Texas e che noi non comprendiamo (ho capito solo molto tempo dopo che Rossellini già sperimentava l'alta definizione analogica).

Nel gruppo degli allievi, oltre a me poco più che ventenne, si possono riconoscere Carlo Verdone, che stava sornione un po' in disparte dalla battaglia ideologica, Michele Conforti, in prima linea invece, cominciando una carriera che lo avrebbe portato a fare politica tutta la vita, Elio Girlanda, che sarebbe poi diventato un critico e uno studioso del digitale, Paolo Macioti, futuro programmista-regista televisivo; e Vittorio Reta, personaggio straordinario che meriterebbe un film. Cinefilo già maturo, cineasta già competente, Reta è l'Autore del gruppo. Un anno più tardi, nel 1976, pubblicherà un libro di poesie, *Visas*; un anno dopo ancora, nel fatidico 1977, si tirerà una revolverata, si dice con una – metaforica – P38. Reta non finì mai il suo saggio finale, un film 'godardiano' di grande ambizioni su cui il giovane regista aveva investito soldi, speranze e l'amore per la protagonista; ma introdusse al Centro un direttore di fotografia, bravo e 'di sinistra', con cui gli allievi instaurarono un forte rapporto di amicizia e di collaborazione. Era Alberto Grifi. Ma la maggior parte di noi non

conosceva ancora i suoi interessi e le sue competenze: stava già lavorando al suo 'vidigrafo', una macchina capace di trasferire il nastro elettronico in pellicola, e di lì a poco avrebbe prodotto, con Massimo Sarchielli, un film destinato a diventare cult: *Anna*, primo film totalmente girato in nastro. Sia Alberto che Massimo sono morti da non molto, ma restano le loro geniali intuizioni: Sarchielli diventerà un apprezzato caratterista; Grifi sarà uno dei massimi esponenti di quelle che si chiameranno 'arti elettroniche'.

Tra questi miei colleghi, tutti un po' più anziani – o più maturi – di me, c'è Ellis Donda, genio a volte incompreso che teorizzava una sintesi tra Bertolucci e Straub. Data la sua intelligenza e il suo carisma, Ellis diviene subito il leader di un gruppo molto ideologico e molto cinefilo, di cui facevo parte anche io, non senza qualche perplessità. È una *task force* culturale, che pretendeva e si illudeva di cambiare l'industria del cinema se non il mondo. Chi è dentro è dentro sino in fondo, chi è fuori è ostracizzato; è, come usava in quegli anni di battaglie tra 'extraparlamentari', il 'nemico'. Come 'saggio finale' della Scuola (siamo tra il 1974 e il 1975, perché il biennio del CSC è cominciato più tardi, per i 'casini' politici – quegli anni di immediato 'riflusso'), il gruppo decide di lavorare su un tema comune: quello della 'commessa'. C'è chi lo svolge in modo ideologico, parlando delle lotte del 'terziario' come fa Michele Conforti, allora di Avanguardia Operaia. C'è chi, come me, cerca di coniugare ideologia e spettacolo mettendo insieme un misto di generi tra un musical marxista e un *horror fantasy*: il mio 'saggio' finale si intitola *Merci Mariù* (il gioco di parole è sul *merci*, 'grazie', in francese, che suona anche 'merci' in senso marxiano), e vede come protagonisti una serie di miei amici, tra cui Ennio Macconi, attore e giornalista, anch'egli prematuramente scomparso. Anche io ho accettato di lavorare sulla 'commessa'. Ma la mia commessa è surreale, il corto che ne deriva è ispirato a un racconto di Cortazar, operatore e direttore della fotografia, in 16 mm, è Alberto Grifi che, come dicevo, più tardi scoprirò essere uno dei video maker più sperimentali e di avanguardia della storia italiana.

Ellis Donda gira un piccolo film molto ambizioso e molto colto, come è lui, ispirato a uno scritto di Reiner Maria Rilke ma venato di un forte omaggio a Mallarmé; un corto pieno di suggestioni e allusioni letterarie, distanti anni luce dalla mia/nostra cultura di quegli anni di forte politicizzazione. Ma Ellis vuole – ne capirò più tardi la posizione, che oggi condivido – fare politica con la forma. Vuole provocare, stupire, imporre la forza delle sue idee.

Mentre gira, sento per la prima volta il nome di Jacqueline Risset. Ellis, si mormora tra i colleghi studenti, ha ottenuto un cammeo della Risset. Un nome famoso e misterioso, di cui sapevo poco e nulla se non

che risultava 'mitico': Jacqueline Risset. Come dire: «toglietevi il cappello, e sciacquatevi la bocca».

Dunque, sulla base di questi ricordi giovanili (avevo allora poco più di vent'anni) per scrivere questo omaggio a Jacqueline mi sono avventurato in una *detection*. Innanzitutto mi sono chiesto cosa potesse accomunare un quasi trentenne cinefilo alla Risset.

Jacqueline era già famosa: aveva già scritto *Jeu* («Tel Quel», 1971), *L'Anagramme du désir. Essai sur la Délie de Maurice Scève* (pubblicato da Bulzoni nel 1971), *L'invenzione e il modello. L'orizzonte della scrittura dal petrarchismo all'avanguardia* (ancora Bulzoni, 1972). Era membro dal 1967 del comitato di redazione di «Tel Quel». Aveva probabilmente incontrato Ellis attorno alla rivista «Periodo ipotetico» fondata da Elio Pagliarani nel 1970 e nata come «mensile di intervento-letteratura-informazione». La rivista, che ebbe una periodicità molto irregolare, venne pubblicata da diversi editori ed ebbe durata di sette anni, fino al gennaio del 1977, con una uscita di sette fascicoli, di cui quattro doppi[2]. Molti i nomi già famosi, da Ferroni

[2] Contributi alla pubblicazioni di «Periodo ipotetico», tra cui quello di Jacqueline Risset e di Ellis Donda: «Periodo ipotetico», n. 1, 1970: testi di Carlos Franqui, Guido Guglielmi, Gianni Celati, Jorge Luis Borges, Thao Boun Lin, Sebastiano Vassalli, Angelo Guglielmi, Gianni Novak, Sylvano Bussotti, Silvana Natoli, Jacqueline Risset, Alberto Santacroce, Guido Levi, Giordano Falzoni, Nino Massari, Adriano Spatola, Stefano Silvestri, Gian Luca Devoto.
«Periodo ipotetico», n. 2/3, novembre 1970: testi di Enzo Melandri, Angelo Guglielmi, Franco Cordelli, Alberto Abruzzese, Giulia Niccolai, Roberto Di Marco, Roberto Bugliani, Orietta Bongarzoni, Michele Perriera, Alessandra Briganti.
«Periodo ipotetico», n. 4/5, febbraio 1971: testi di Gianni Celati, Angelo Guglielmi, Anita Licari, Giulio Ferroni, Silvana Natoli, Guido Guglielmi, Luigi Rosiello, Sergio Finzi, Nino Massari, Carlo Ardini, Sebastiano Vassalli, Franco Ferignani, Lino Gabellone, Harold Rosenberg.
«Periodo ipotetico», n. 6, giugno 1972: testi di Angelo Guglielmi, Gianni Celati, Franco Cordelli, Giorgio Patrizi, Paolo Valesio, Alberto Gozzi, Rossana Ombres, Salvatore Mannuzzu, Bruno Garofalo, Loretta Caponi, Francesco e Lois Mauro.
«Periodo ipotetico», n. 7, luglio 1973: testi di Guido Guglielmi, Enzo Melandri, Enrico Forni, Marie-Louise Lentendre, Angelo Guglielmi, Giorgio Patrizi, Gabriella Sica, Ugo Leonzio, Elio Pagliarani, Valentino Zeichen, Marina Mizzau, Carlo Alberto Sitta, Ellis Donda, Milton Leitemberg.
«Periodo ipotetico», n. 8/9, dicembre 1974: testi di Gianni Celati, Enzo Melandri, Giulio Ferroni, Gabriella Violato, Angelo Guglielmi, Luigi Malerba.
«Periodo ipotetico», n. 10/11, gennaio 1977: testi di Elio Pagliarani, Adriano Spatola, Corrado Costa, Luigi Ballerini, Nanni Cagnone, Giovanna Sandri, Tomaso Kemeny, Franco Rella, Renato Aymone, Sergio Derisio, Milo De Angelis, Michelangelo Coviello, Gregorio Scalise, Dario Capello, Gino Scartaghiande, Tommaso Di Francesco, Antonio Valentini, Carlo Bordini, Luciano Testa, Antonio De Rose, Guido Galeno, Danilo

a Magrelli, da Abruzzese a Guglielmi, da Vassalli a Cordelli, c'è un po' tutta l'*intellighenzia* di sinistra della cultura post-sessantottesca. Tra questi nomi, la Risset e il giovane emergente Donda. Un intellettuale complesso, che non riuscirà a fare quella rivoluzione auspicata nella letteratura e nell'immagine, ma che lascerà tracce importanti nel dibattito culturale: *Metafore di una visione* e *Il segno e il corpo di Zorro* sono i suoi libri più famosi; ma il suo nome ancora echeggia nei salotti letterari come quello di un genietto irrisolto, un poco sconfitto dal 'sistema' (almeno rispetto al suo ambizioso progetto rivoluzionario). Un nome comunque a tutt'oggi da riscoprire e da rivalorizzare. Mi propongo di farlo, anche in nome di Jacqueline.

Bene, questa l'ipotesi sul rapporto e l'amicizia che lega Ellis e Jacqueline, tanto da convincerla a recitare per il corto del giovane studente al centro Sperimentale. Sulla base di questa prima indagine, continua la mia *detection*: vado al Centro Sperimentale, cerco il vecchio corto di Donda, lo faccio restaurare (è in pellicola ed è vecchio di quarant'anni) e riversare in digitale. Finalmente alcuni miei amici del CSC (che ringrazio: Luca Pallanch e Domenico Monetti, estimatori di Donda) mi consegnano un Dvd. E mi guardo il film.

È una visione straordinaria. Si tratta di un film ambizioso, forse presuntuoso, ma ricco di riferimenti letterari e pittorici. Nella troupe alcuni studenti colleghi del CSC (Michele Conforti, Mario Di Iorio, Paola Gregoretti), ma la fotografia è affidata all'esperto direttore di fotografia Tonino Nardi. Il laboratorio tecnico presso cui si effettuano le cosiddette 'truke' sulle fotografie d'archivio è quello – celebre – di Carlo Ventimiglia. Le musiche sono di Schönberg (*Kammersinphönie n. 9* e *Kammersinphönie n. 38*) e di Strauss (*Valzer op. 172*).

Si tratta, come si vede, di un impianto intellettuale di ampio respiro, inedito e certo inusuale per un allievo del Centro Sperimentale.

Visto oggi, il cortometraggio è un misto di ingenuità narrative tipiche dell'allievo della Scuola di cinema e di intuizioni geniali e anticipatrici. Un esempio, si direbbe oggi, di video arte, di arte elettronica prima della sua invenzione (il film è tutto in pellicola).

Il film parte con un fotogramma raffinato e astratto su cui si stagliano i titoli. Solo alla fine si capirà che è l'elegante copertina di un libro antico. Il primo titolo recita: Duino/Devin, inverno 1912.

Poi appare un vecchio (Ugo Sverzul), che sullo sfondo del paesaggio duinese comincia a raccontare in dialetto, e poi canta, sotto un ombrello da sole. Tra Pasolini e Bertolucci. Il vecchio sembra quello dell'*incipit* di

Plateo, Chiara Scalesse, Valerio Magrelli.

Novecento di Bernardo Bertolucci, appunto; un film, però, che il regista di Parma deve ancora fare (1976). Nel frattempo, in voce *off*, si sentono frammenti di una poesia in tedesco, recitata con tono metallico ed estraniante, e frasi in francese: «Une dentelle… quand bien même lancé…du fond d'un naufrage…s'abolit…».

Sulla carta raffinata, come da parati, appare il titolo: *Engel und Puppe*. Il tono cambia, come se si aprisse un nuovo diverso capitolo, e appare una mappa di Vienna. Si susseguono bellissime immagini della Vienna mitteleuropea prima della Grande guerra, indagate dalla cinepresa con la truka Ventimiglia che permette di 'zoomare' dentro le immagini in bianco e nero e di 'navigare' dentro i disegni. Si tratta di un lavoro analitico sulle mappe della metropoli che ricorda il recente lavoro di Giuliana Bruno, studiosa italiana docente ad Harvard, sulle «Mappe delle emozioni»[3]. Donda sembra precedere quel tipo di analisi oggi alla moda.

La macchina da presa indugia sulle esili figurine degli abitanti della Vienna *belle époque*, sui disegni dei vestiti, su bozzetti di moda, su interni di caffè deserti inizio Novecento. Le immagini sono contrappuntate dai versi recitati in tedesco in maniera meccanica. Il viaggio dentro le immagini rivisitate dalla cinepresa è affascinante, anche se il film non concede niente allo spettatore e dichiara la sua autoreferenzialità.

Appaiono dei fotogrammi a colori: un cappello con un merletto, un vestito d'epoca che anticipano la sequenza centrale che riguarda Jacqueline e di cui parlerò più avanti. E finalmente appare nei titoli il riferimento letterario principale: Rilke.

Comincio le mie ricerche e scopro che Duino, evidentemente cara al friulano Donda, è famosa per i suoi due castelli, e per il 'sentiero Rilke', chiamato così in onore del poeta, che vi compose le sue celebri *Elegie duinesi*. *Engel und puppe* fa parte di un verso della quarta elegia duinese e una *modistin* compare nella quinta: «Luoghi, o luogo a Parigi, infinito luogo d'azione, dove la modista, madame Lamort, avvolge ed intreccia le vie della terra, prive di pace, infiniti nastri, e da esse crea nuovi nodi, ruche, fiori, coccarde»[4].

> Piazze, oh piazza a Parigi, scena infinita,
> dove la modista, *Madame Lamort,*
> le inquiete strade della terra, nastri senza fine,
> intreccia e avvolge e da essi nuovi
> inventa fiocchi, ruche, fiori, coccarde, frutti artificiali.

[3] Cfr. G. Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film,* Verso, New York, NY 2002.
[4] R. M. Rilke, *Elegie duinesi*, Feltrinelli, Milano 2016, p. 39, vv. 92-96.

Ma Donda mescola la Vienna delle immagini con la Parigi della suggestione poetica. E dalla cultura francese, infatti, emerge la frase centrale che abbiamo sentito anticipare la voce *off*: «Une dentelle…un merletto… naufrage, …s'abolit».

E ad un tratto ecco il *coup de théâtre*: in maniera impressionante e commovente, entra in scena Jacqueline Risset. Sembra un elegante fantasma, per un attimo, con l'illusione dell'immagine filmata, torna viva. La sua esile e gentile figurina s'aggira in una stanza, gioca con un cappello, recita un verso, esce di campo. Tutto qui, ma la sua presenza è straordinaria, e mi fa quasi piangere tanto è forte l'immagine impressa.

I fotogrammi si imprimono, anche, nella memoria. Specie per un accenno di sguardo in macchina, prima che Jacqueline esca di campo. Uno sguardo fugace, ma anche un ammiccamento, un'interpellazione verso lo spettatore.

Questa la scena. Ma anche il sonoro merita una piccola indagine poliziesca. Ecco cosa dice Jacqueline, o meglio cosa dice la voce *over*:

> Une dentelle,
> quand bien même lancé dans des circonstances
> éternelles,
> du fond d'un naufrage,
> s'abolit.

Il testo è interessante, ma misterioso. *Une dentelle s'abolit* è una poesia di Mallarmé:

> Une dentelle s'abolit
> Dans le doute du Jeu suprême
> À n'entrouvrir comme un blasphème
> Qu'absence éternelle de lit.
> Cet unanime blanc conflit
> D'une guirlande avec la même,
> Enfui contre la vitre blême
> Flotte plus qu'il n'ensevelit.
> Mais chez qui du rêve se dore
> Tristement dort une mandore
> Au creux néant musicien
> Telle que vers quelque fenêtre
> Selon nul ventre que le sien,
> Filial on aurait pu naître[5].

[5] S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par B. Marchal, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. I, Paris 1998, pp. 42-43 e 101.

«Un merletto si abolisce nel dubbio del gioco supremo, venendo a dischiudere come una bestemmia nient'altro che assenza eterna di letto»… Ma il resto del testo cos'è? Comincio a cercare tracce, e alla fine non è difficile trovare il resto del testo, è un pezzo di *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard:*

> UN COUP DE DES / JAMAIS / N'ABOLIRA / LE HASARD
> quand bien même lancé dans des circonstances
> éternelles,
> du fond d'un naufrage[6].

Quindi Donda mescola Mallarmé in un interessante puzzle linguistico, manipola il poeta francese affidando l'artificio all'immagine della poetessa e studiosa Risset.

Ma non basta: trovo anche che *Une dentelle s'abolit* è una delle *Improvisations sur Mallarmé* di Pierre Boulez (composte tra il 1957 e il 1962). Un'altra contaminazione tra musica e poesia che getta altra luce sul film di Donda. Che nel corto contamina Schönberg con Mallarmé, Rilke con le architetture della città, Vienna con Parigi, in un *pastiche* che ancora non si chiamava post-moderno.

Si tratta insomma di un progetto alto e ambizioso, che pensa ad ampie sintesi di una possibile cultura della fine degli anni Settanta. Quella stessa che teorizzava una impossibile sintesi tra Straub e Bertolucci.

Ma il film non è finito: con un ulteriore cambio di stile si apre un nuovo capitolo finale. A colori, con una illuminazione contemporanea che ci riporta all'oggi, in uno spogliatoio che è quasi certamente al Centro sperimentale, una giovane attrice trova e prova su di sé il cappello e il vestito con cui abbiamo visto 'giocare' Jacqueline. In voce *off* si risentono i versi di Mallarmé. Con indosso il vestito, la ragazza si guarda allo specchio, poi gioca a shanghai, recita un monologo che assomiglia alla traduzione italiana, rimanipolata da Donda, dell'elegia di Rilke: «Le modiste, sicure di fronte a quel cerchio di spettatori…». La giovane mostra una ghirlanda di figurine ritagliate con le forbici come nei giochi dei bambini, e comincia a ballare sotto un valzer di Strauss.

Qui si chiudono le pagine di un libro, e finalmente si capisce che il fotogramma dei titoli è la copertina di un libro: il titolo è *Wien. Eine Auswahl von Stadtbildern*, ed è da lì che provengono le mappe e i disegni indagati dalla cinepresa.

[6] Poesia pubblicata in «Cosmopolis» nel 1897, e poi in «La Nouvelle Revue Française» nel 1914.

La ragazza chiude il suo monologo accennando al mondo del denaro, «che si moltiplica con i corpi». Un possibile accenno marxista a suggellare un viaggio nella cultura e nel tempo («Die Zeit», dice infatti una delle immagini prese dal libro su Vienna…).

La giovane attrice che incarna la 'modista' ai tempi d'oggi e re-incarna la Risset è Rossella Or, attrice e poetessa, protagonista dell'avanguardia teatrale romana degli anni Settanta. Ha lavorato con Memè Perlini, Simone Carella, Giuliano Vasilicò, Giorgio Barberi Corsetti, Leo De Berardinis, Mario Prosperi, e ha successivamente iniziato una serie di lavori in proprio di cui ha curato, anche, testo e regia. Di lei scrive il critico teatrale Nico Garrone, padre del regista Matteo:

> Rossella, se venisse a patti con il galateo della rappresentazione, sarebbe una straordinaria Figliastra, o la delirante Contessa dei Giganti della Montagna. Ma ieri sera ci ha fatto pensare, o sognare, a qualcosa di più: ad un immaginario incontro nell'aldilà tra i fantasmi di Eleonora Duse e di Antonin Artaud[7].

Non a caso, dunque, Rossella è protagonista di questo precoce film di Ellis. Perché fa triangolare l'avanguardia romana degli anni Settanta, l'*intelligenzia* rappresentata dalla Risset e la cultura altissima, tra tradizione e sperimentazione, tra Rilke e Mallarmé, tra Strauss e Schönberg.

Ma voglio raccontare ancora un episodio che mi pare chiuda il cerchio della storia tra Ellis e Jacqueline. Ho rincontrato Ellis qualche anno fa: aveva presentato un video alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro del 2007. *Esercizi di cinema*, 2006. Il titolo è significativo, perché conferma la cultura cinefila di Donda. Ma è anche significativo il fatto che il video venga presentato alla Mostra di Pesaro, il festival fondato da Micciché, cuore del Nuovo Cinema. Quel nuovo cinema e quel Micciché cari anche a Jacqueline. Nel nome di Jacqueline Risset si saldano il nuovo cinema degli anni Sessanta e il nuovo-nuovo cinema dagli anni Settanta a oggi; si saldano varie generazioni di cineasti e di intellettuali, cui Jacqueline ammicca, come in quel fotogramma baluginante di *La modistin*. E quella breve sequenza, quel frammento di memoria, quel delizioso cammeo, ce la restituisce viva. Le immagini del cinema – è ancora Gesualdo Bufalino che ce lo dice; e specie quelle della pellicola, aggiungo io, che fissano i corpi nella sua materialità di celluloide –, i fotogrammi del film le imbalsamo, e le rendono immortali.

[7] N. Garrone, *Rossella Or. L'emozione diventa spettacolo*, in «La Repubblica», 5 aprile 1997.

GALLERIA

Ellis Donda

Fotogrammi da Engel und Puppe[*] *(1974-1975)*

[*] Il set di questi fotogrammi è senz'altro l'interno dell'abitazione di Jacqueline di Via Clitunno a Roma prima che decidessimo di convivere nel 1975. Riconosco gli arredi: sulla parete di sinistra, un lungo arazzo di Aubusson, sulla parete di fronte uno specchio ottocentesco e sul lato una navicella solare, mentre gli indumenti sono posti su una sedia di apparato in tessuto di arazzo (U. T. per A.R.T.).































A.R.T.

Immagini (1955-2015)



Fig. 1 – Roma Tre, 1996. Inaugurazione del Centro Studi Italo-francesi. Biancamaria Tedeschini Lalli, Guido Fabiani



Fig. 2 – Parigi, giugno 2014. Da destra, Marcelin Pleynet, Philippe Sollers, Julia Kristeva, Carlo Ossola, François Vitrani. Presentazione di *Les Instants les éclairs*, di Jacqueline Risset



Fig. 3 – Parigi 2004. Comédie Française. Applauso di scena per *La Divine Comédie*, recitata non-stop (dalle 14 alle 22), un canto per attore



Fig. 4 – Parigi 2003, con Jean Starobinski al Collège de France, Fondation Hugo, «La conscience de soi de la poésie»



Fig. 5 – Ansedonia 1965, con Yves Bonnefoy, Diana Grange Fiori



Fig. 6 – Roma 1978, Via dei Cimatori, con Andrea Zanzotto



Fig. 7 – Roma Via Guido d'Arezzo, Giovanni Macchia e Irma Cardona fotografati da Jacqueline Risset



Fig. 8 – Parigi 2007, Palais Royal, Arnaldo Pomodoro



Fig. 9 – Roma 1987, via Manara, da sinistra, Pamino «Il gatto», Federico Fellini, Jacqueline Risset



Fig. 10 – Roma 2011, Centro Studi Italo-francesi, Michel Deguy



Fig. 11 – Parigi 2003, Collège de France, Fondation Hugo



Fig. 12 – Parigi 2010, Arsenal, Alain Veinstein, serata per *Poèmes et Artistes de Jacqueline Risset*



Fig. 13 – Parigi 1987, rue du Dragon, Louis Audibert, editore della *Divine Comédie* (Flammarion)



Fig. 14 – Casale di Orte 1980. Marina Galletti, Wallace Sillampoa, Umberto Todini, Jacqueline Risset, dettaglio al centro del poster finale



Fig. 15 – Roma 2014, Piazza Vittorio, al tavolo di lavoro con Leo



Fig. 16 – Venezia, Fondazione Cini, Andrea Zanzotto, Carlo Ossola, Yves Bonnefoy

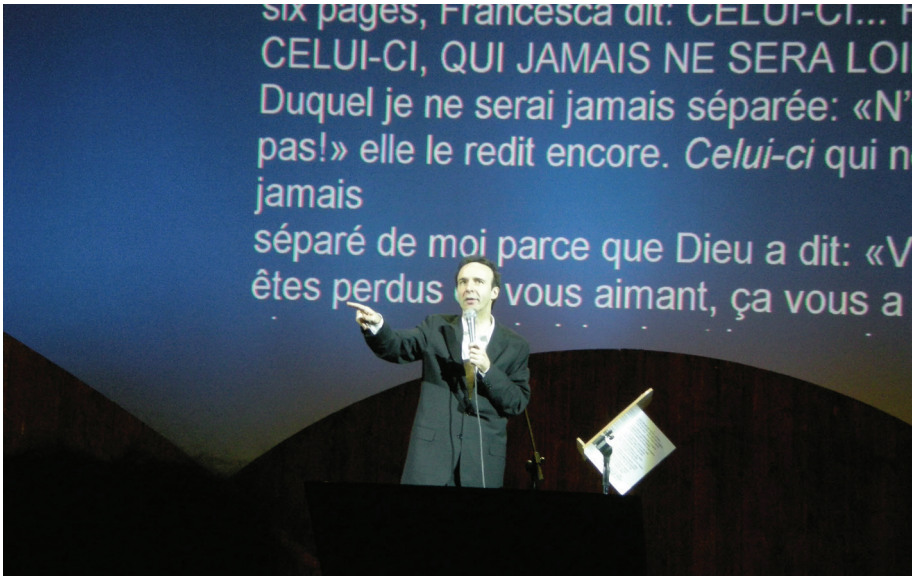


Fig. 17 – Benigni, Parigi, Grand Rex, 2009 (omaggio a Jacqueline Risset, in sala)



Fig. 18 – Parigi, giugno 2014, Avanguardia Tel Quel: Kristeva, Sollers, Risset, Pleynet



Fig. 19 – Vicenza 2005, Premio Campiello, parte della giuria



Fig. 20 – Mario Luzi, Premio D'Annunzio, Chieti 2010



Fig. 21 – Giza 2004, con Edoardo Sanguineti



Fig. 22 – Sèvres, 1955



Fig. 23 – Pescara 2007, Premio Flaiano, con Roberto Saviano



Fig. 24 – Parigi, 1990, Beaubourg, Alain Cuny legge Jacqueline Risset



Fig. 25 – Firenze 1993, «Fiorino della città di Firenze» per la traduzione de *La Divina Commedia*



Fig. 26 – Sala Capizucchi, convegno «Jacqueline Risset. Une certaine joie»: Benoît Tadié, Francesca Cantù, Giacomo Marramao



Fig. 27 – Roma Tre, Ostiense, convegno «Jacqueline Risset. Une certaine joie»: da sinistra, Daniele Garritano, Daria Galateria, Laura Santone



Fig. 28 – Sala Capizucchi, convegno «Jacqueline Risset. Une certaine joie»: Germana Orlandi Cerenza, Benedetta Papasogli, Catherine Maubon, Marina Galletti



Fig. 29 –Parigi 2014, Maison de l'Amérique Latine con il fratello Jean-Claude

ROMA TRE
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI

INSTITUT FRANÇAIS
ITALIA

UNIVERSITÉ FRANCO ITALIENNE
UNIVERSITÀ ITALO FRANCESE

ARCHIVIO RISSET TODINI

JACQUELINE RISSET
"UNE CERTAINE JOIE"

letteratura filosofia psicanalisi poesia
traduzione cinema teatro arti

Roma, 22-24 ottobre 2015

PERCORSI DI SCRITTURA DAL TRECENTO AL NOVECENTO

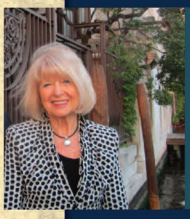
CONVEGNO INTERNAZIONALE

Giovedì 22, ore 15.00
Centro Studi italo-francesi
Piazza Campitelli, 3
I tempi dell'istante

Venerdì 23, ore 9.00
Centro Stud italo-francesi
Piazza Campitelli, 3
Tra invenzione e modello

Venerdì 23, ore 15.00
Sala Ignazio Ambrogio, Scuola di Lettere Filosofia Lingue
Via Ostiense 234
Impegno, politica, avanguardie

Sabato 24, ore 9.00
Aula Magna Rettorato, Via Ostiense 159
Visioni dell'istante



Venerdì 23, ore 20.40
Aula Magna, Scuola di Lettere Filosofia Lingue
Via Ostiense 234

Musica Risset!
CONCERTO JAZZ DI ENRICO PIERANUNZI
Enrico Pieranunzi, pianoforte
con Simona Severini, voce
Musica di Claude Debussy, Erik Satie, Bill Evans, Enrico Pieranunzi



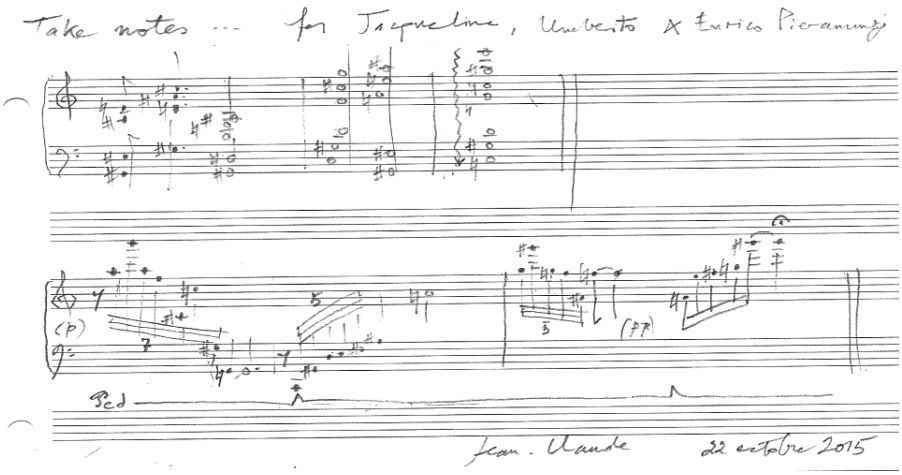
UNIVERSITÀ ROMA TRE
Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo; Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere; Centro Studi italo-francesi-Biblioteca "Guillaume Apollinaire", in collaborazione con: Institut Français, Italia; Université Franco-Italienne / Università Italo-Francese e Archivio Risset-Todini.

Con il patrocinio di:
DA
UNIVERSIDAD DEL PACÍFICO
ARCHIVIO RISSET

www.roma3.it

Jean-Claude Risset

Incantation fabuleuse (2015),
for Jacqueline, Umberto e x Enrico Pieranunzi



Musique, nature: improviser comme un menure-lyre?

Un épisode que j'ai vécu en 1981 avec le compositeur australien Barry Conyngham. Nous nous promenions dans le Sanctuary, un grand parc public non loin de Melbourne, où la faune et la flore sont protégées. Sous une belle voûte d'eucalyptus, parmi les fougères arborescentes, nous avons été rejoints par un couple d'oiseaux-lyre, une espèce dont Barry connaissait bien les étonnantes capacités d'imitation: ce jour-là, il a eu avec moi une surprise bouleversante. Affamée, rageuse, la femelle creusait le sol. Le mâle, déployant sa belle queue en forme de lyre, s'est mis à chanter, pour la séduire sans doute, mais sans effet apparent: alors son chant s'est déployé de façon extraordinaire. Le menure-lyre a enchaîné des strophes mélodiques plus grisantes les unes que les autres, en variation incessante. Son chant était intense et brûlant, d'une liberté stupéfiante, d'une beauté et d'un lyrisme irrésistible: il semblait s'enivrer de sa propre jubilation musicale. Incantation fabuleuse: musiciens ouvrageux, nous étions jaloux de l'invention spontanée de cet oiseau chanteur, de son chef d'œuvre éphémère[1].

[1] Un episodio che ho vissuto nel 1981 con il compositore Barry Conyngham. Passeggiavamo nel Sanctuary, grande parco pubblico non lontano da Melbourne, dove fauna e flora sono protette. Sotto una bella volta di eucalipto, tra arborescenti, siamo stati avvicinati da una coppia di uccelli-lira, specie della quale Barry conosceva bene le stupefacenti capacità d'imitare: ma quel giorno, insieme a me, ebbe una sorpresa sconvolgente. Affamata, arrabbiata, la femmina scavava per terra. Il maschio aprendo la sua bella coda in forma di lira si è messo a

La frase musicale mi è pervenuta il 22 ottobre del 2015; il testo, con la stessa dedica, e con la scansione del manoscritto della poesia di Jacqueline, un giorno prima (UT, per A.R.T.).

cantare, certamente per sedurla ma senza effetti evidenti: e allora il suo canto si è dispiegato in modo straordinario. L'uccello-lira ha costruito delle strofe melodiche inebrianti una più dell'altra, con una variazione incessante. Il suo canto era intenso e infuocato, di una libertà stupefacente, di una bellezza e di un lirismo irresistibili: sembra inebriarsi della propria giubilazione musicale. Incanto favoloso: musicisti operosi, eravamo gelosi dell'invenzione spontanea di quell'uccello cantante, del suo capolavoro effimero.
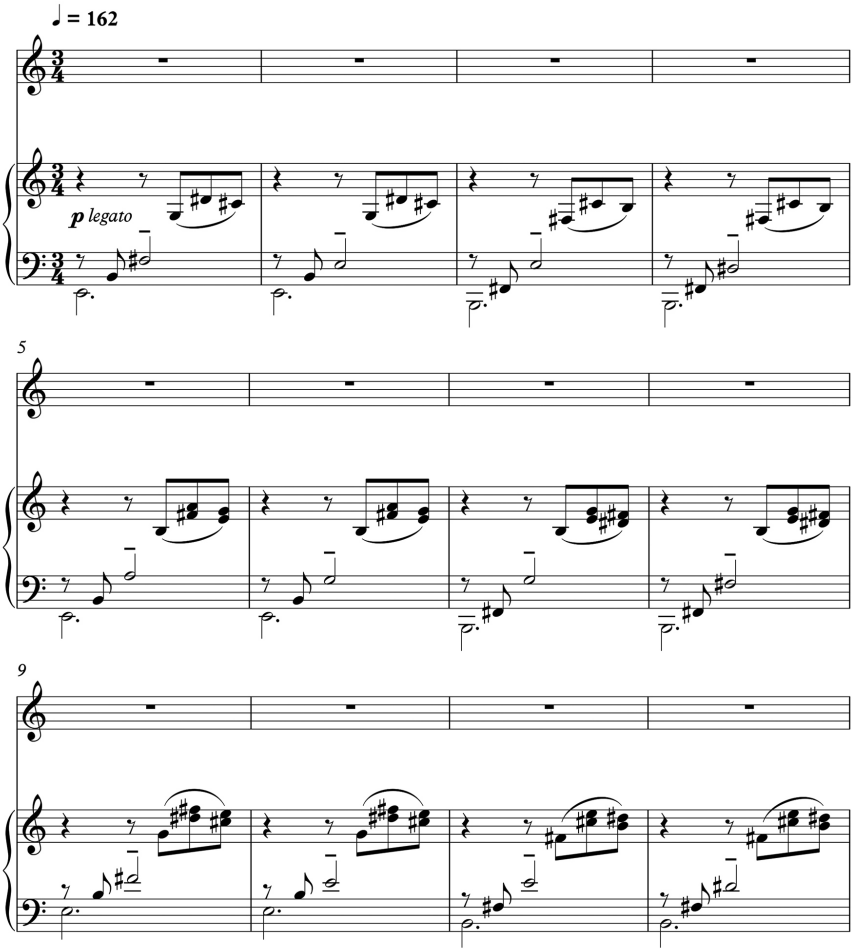
Enrico Pieranunzi (2016) - Jacqueline Risset (2011)
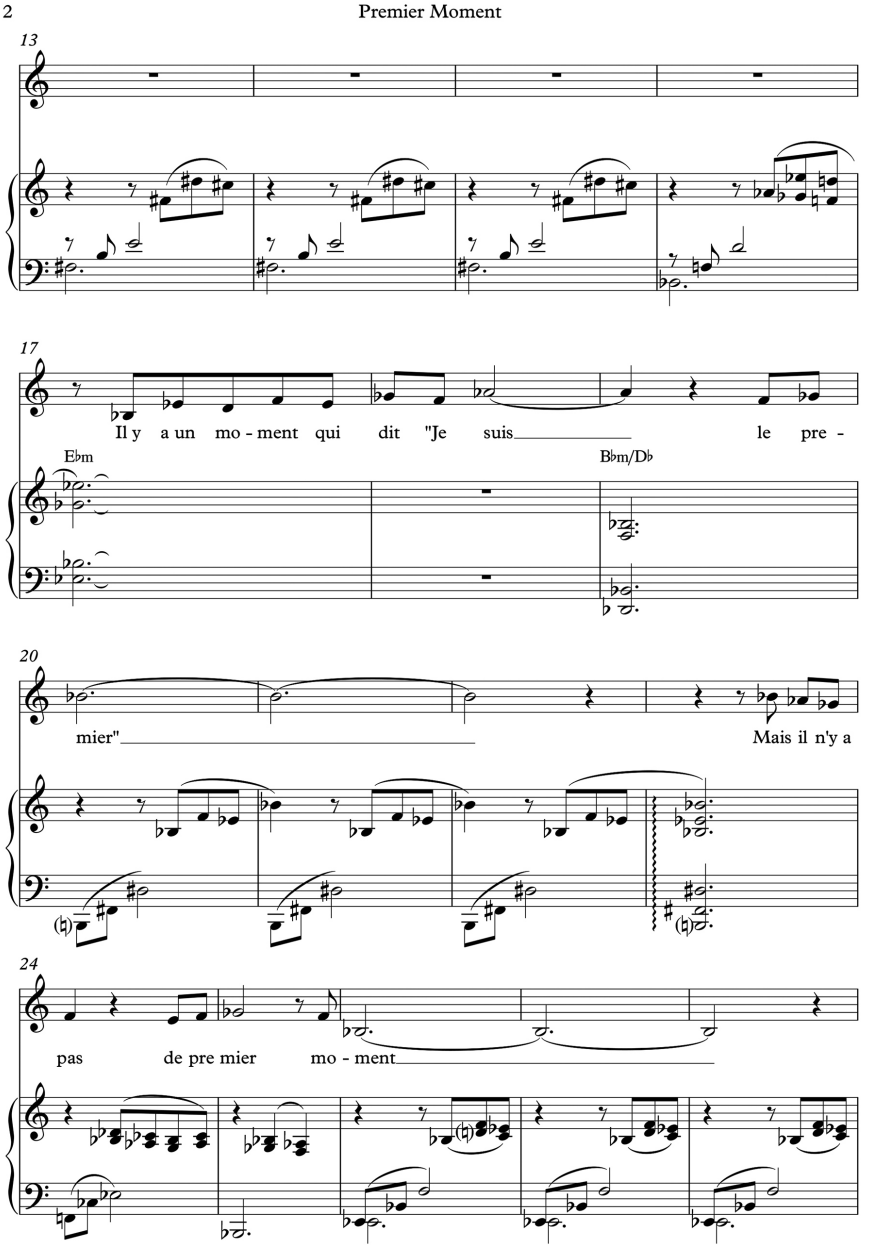
Premier moment
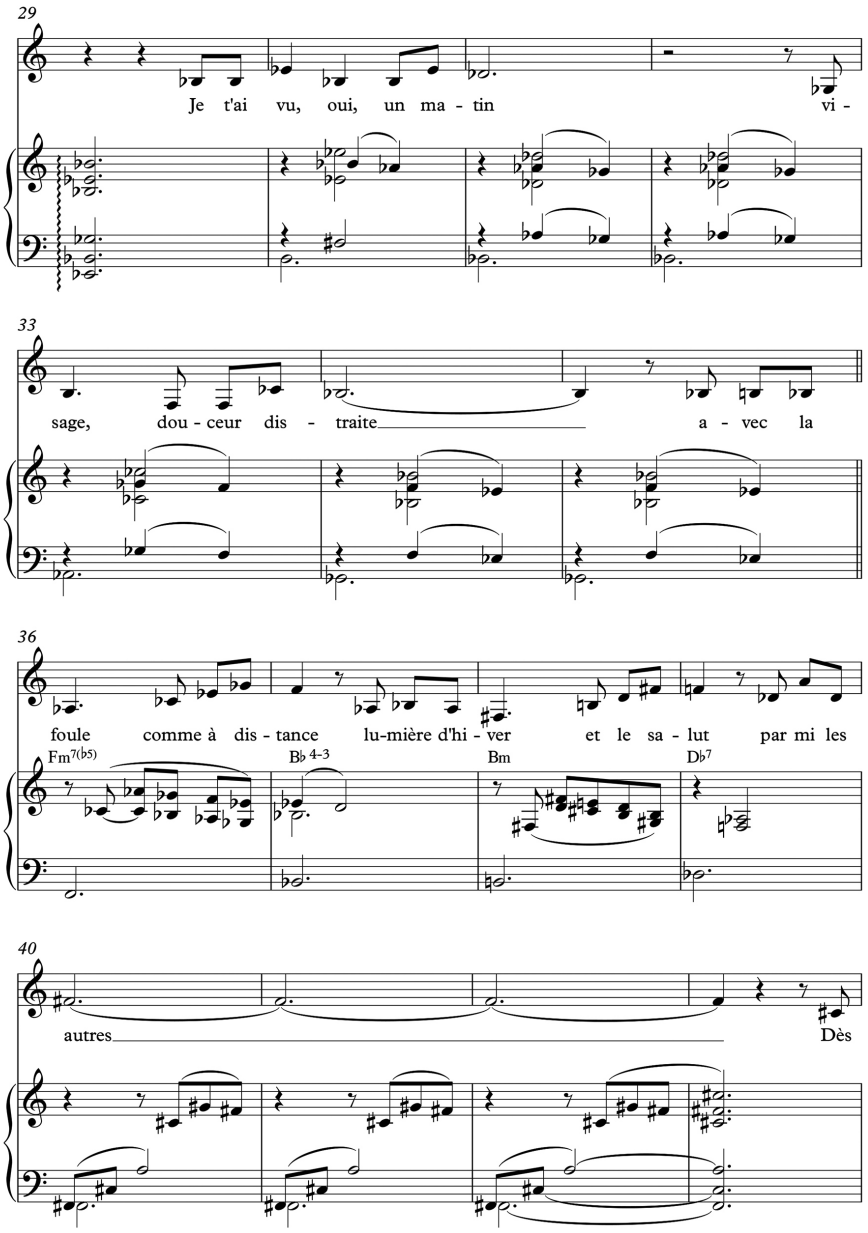
Premier moment
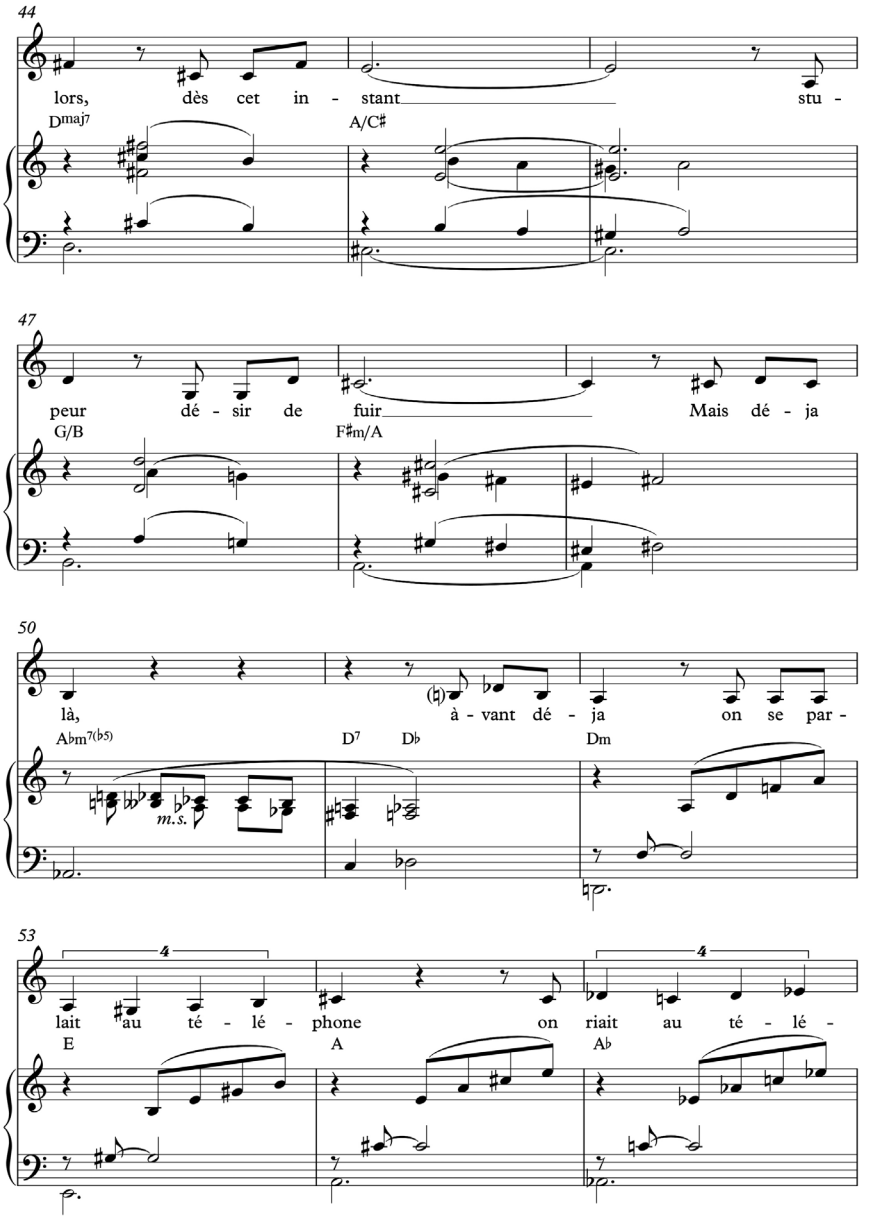
Poesia di
Jacqueline Risset
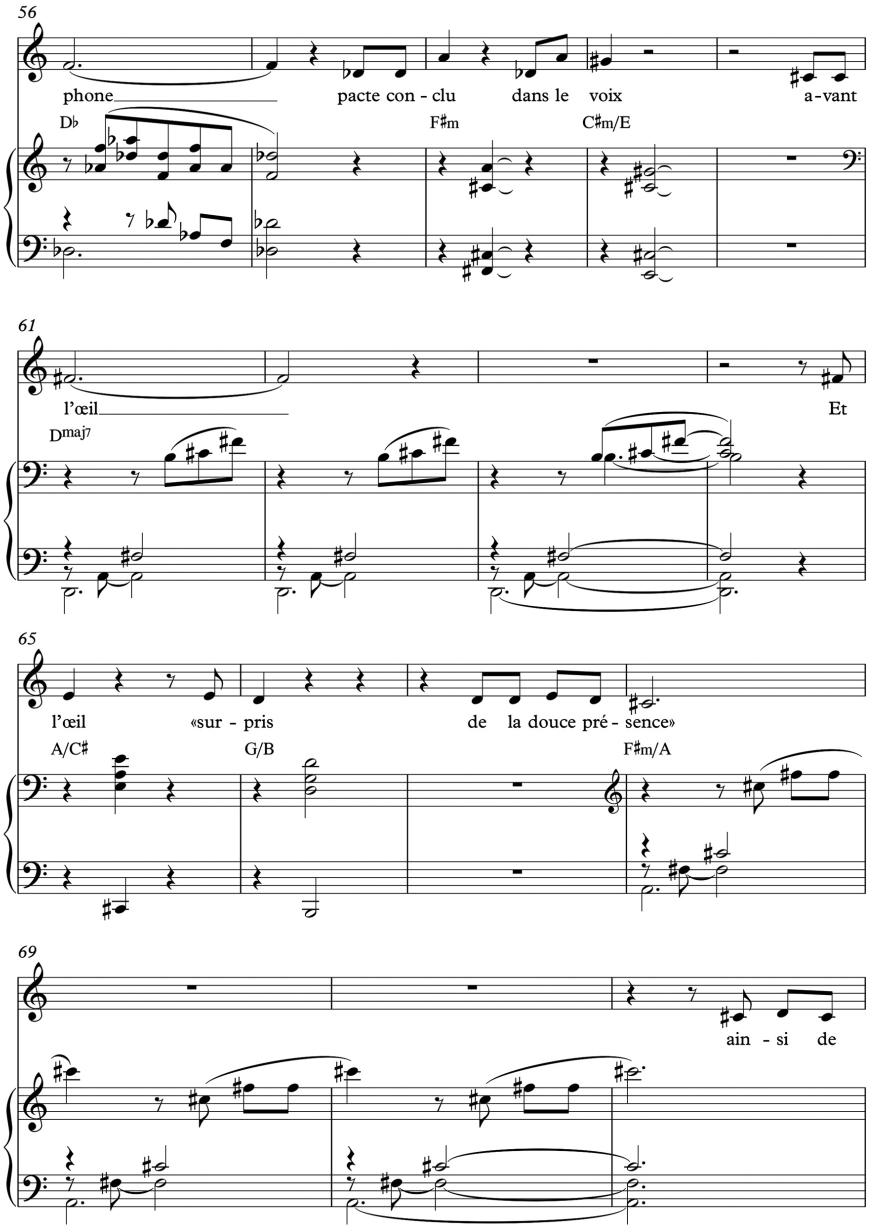
Musica di
Enrico Pieranunzi
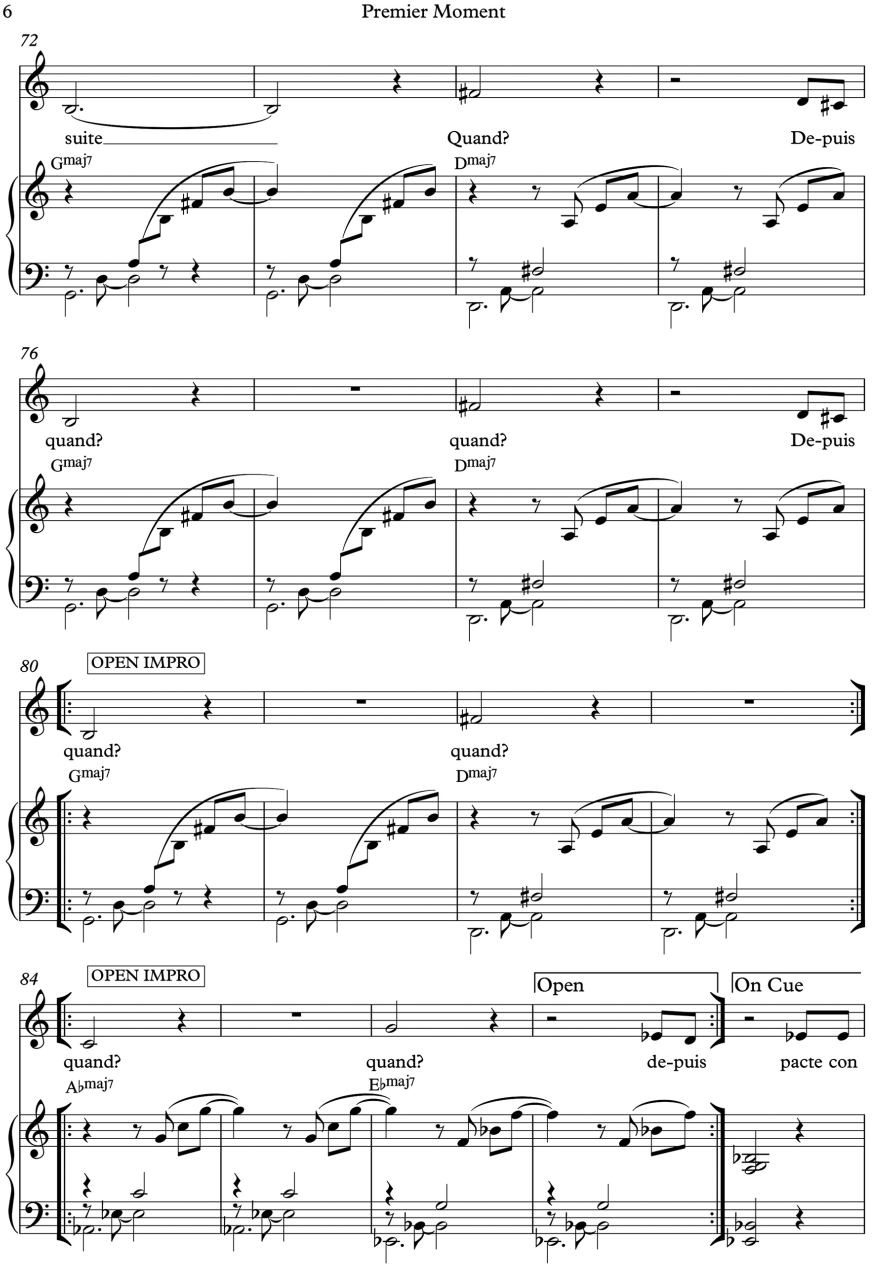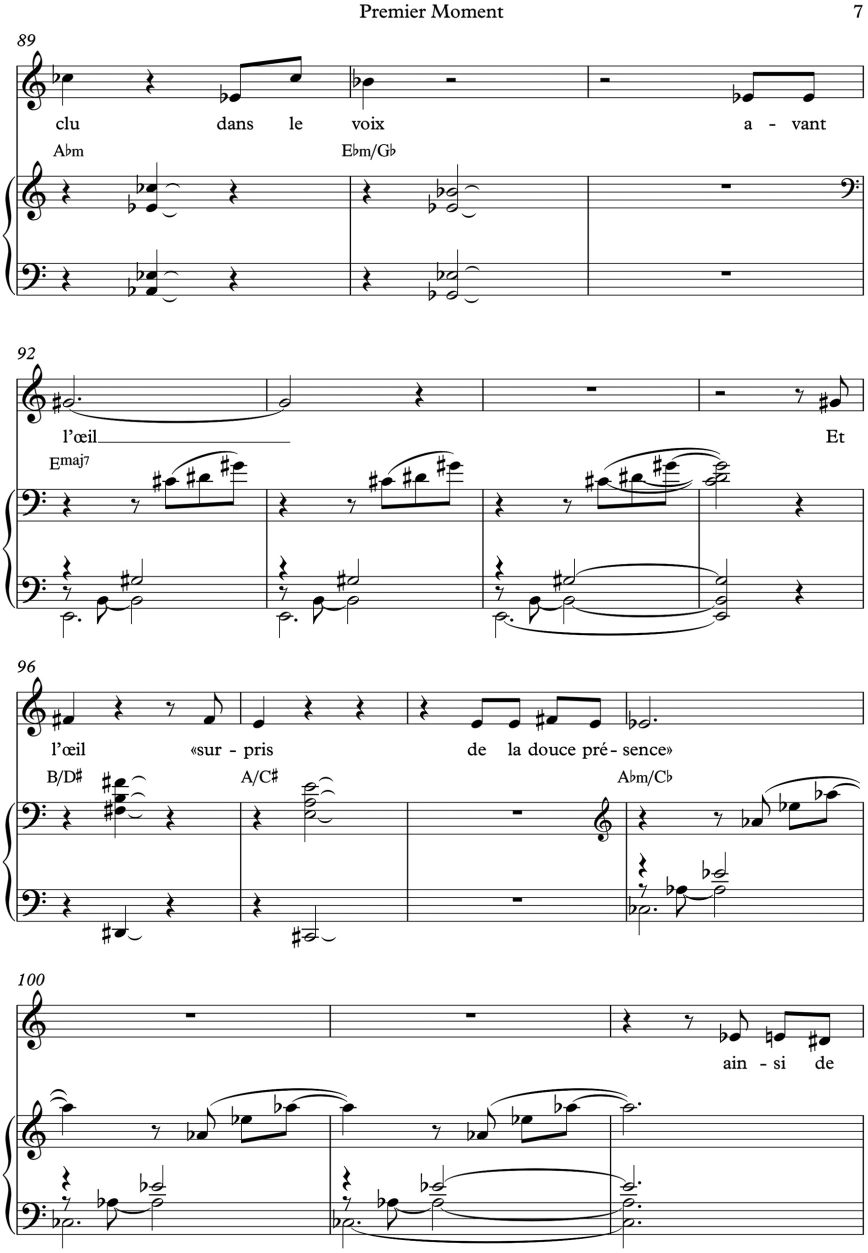



2
Premier Moment
13
17
Il y a un mo - ment qui dit "Je suis le pre -
Ebm
Bbm/Db
20
mier"
Mais il n'y a
24
pas de pre mier mo - ment
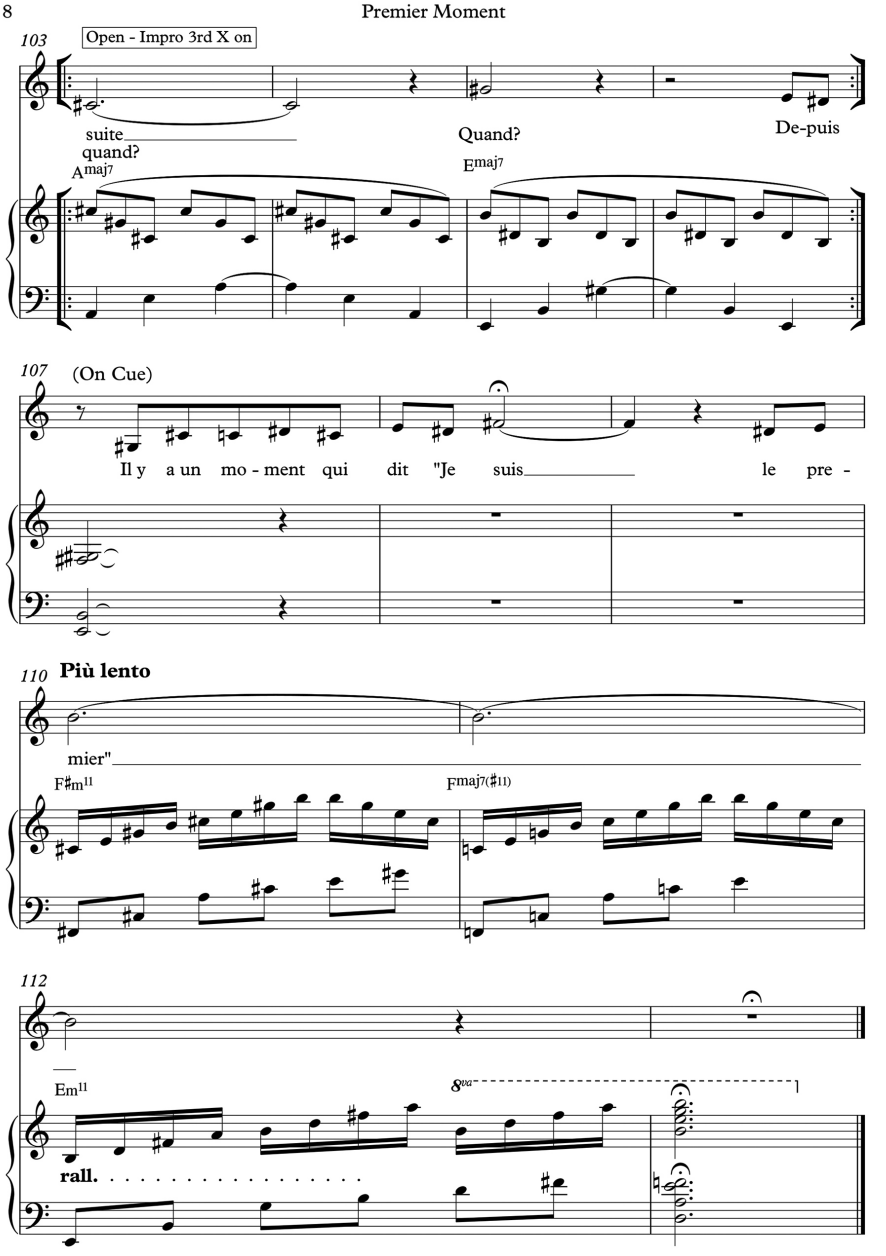

29
Je t'ai vu, oui, un ma - tin vi -
33
sage, dou - ceur dis - traite a - vec la
36
foule comme à dis - tance lu-mière d'hi - ver et le sa - lut par mi les
Fm7(b5)
B♭ 4-3
Bm
D♭7
40
autres Dès


44
lors, dès cet in - stant stu -
Dmaj7
A/C♯
47
peur dé - sir de fuir Mais dé - ja
G/B
F♯m/A
50
là, à - vant dé - ja on se par -
A♭m7(♭5)
m.s.
D7
D♭
Dm
53
lait au té - lé - phone on riait au té - lé -
E
A
A♭


56
phone pacte con - clu dans le voix a - vant
D♭ F♯m C♯m/E
61
l'œil Et
Dmaj7
65
l'œil «sur - pris de la douce pré - sence»
A/C♯ G/B F♯m/A
69
ain - si de


6
Premier Moment
72
suite
Quand?
De-puis
Gmaj7
Dmaj7
76
quand?
quand?
De-puis
Gmaj7
Dmaj7
80
OPEN IMPRO
quand?
quand?
Gmaj7
Dmaj7
84
OPEN IMPRO
Open
On Cue
quand?
quand?
de-puis
pacte con
A♭maj7
E♭maj7


Premier Moment
7
89
clu dans le voix a - vant
A♭m
E♭m/G♭
92
l'œil
Et
Emaj7
96
l'œil «sur - pris de la douce pré - sence»
B/D♯
A/C♯
A♭m/C♭
100
ain - si de


8
Premier Moment
103
Open - Impro 3rd X on
suite
quand?
Quand?
De-puis
Amaj7
Emaj7
107
(On Cue)
Il y a un mo - ment qui dit "Je suis
le pre -
110
Più lento
mier"
F♯m11
Fmaj7(♯11)
112
Em11
8va
rall.

4

Premier moment

Il y a un moment qui dit
«Je suis le premier»
mais il n'y a pas de premier moment

Je t'ai vu, oui, un matin
visage, douceur distraite –
avec la foule comme à distance
lumière d'hiver
et le salut parmi les autres

dès lors, dès cet instant
stupeur
désir de fuir

mais déjà là, avant déjà
on se parlait au téléphone
on riait au téléphone

pacte conclu
dans les voix
avant l'œil

Primo momento

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

T'ho visto, sí, una mattina,
volto, dolcezza distratta,
e la folla come a distanza
luce d'inverno
il saluto tra gli altri

E da quell'istante
stupore
desiderio di fuga

Ma già da lí, già da prima
ci si parlava al telefono
si rideva al telefono

patto concluso
nelle voci
prima che dall'occhio

AMOR DI LONTANO 6

Et l'œil
«surpris de la douce présence»
ainsi de suite

– Quand?
– Depuis quand?

PRIMAVERA 7

E l'occhio
«sorpreso dalla dolce presenza»

cosí di continuo:

– Quando?
– Da quando?

Note biografiche degli autori e dei curatori

Stefano Agosti è professore emerito dell'Università Ca' Foscari di Venezia. Già ordinario di Lingua e Letteratura Francese, ha pubblicato diversi volumi critici, tra i quali: *Il Cigno di Mallarmé* (Silva, 1969); *Il testo poetico* (Rizzoli, 1972); *Il Fauno di Mallarmé* (Feltrinelli, 1991); *Gli occhi le chiome. Per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca* (Feltrinelli, 1993); *Realtà e metafora. Indagine sulla «Recherche»* (Feltrinelli, 1997); *Il romanzo francese dell'Ottocento* (il Mulino, 2010, Premio Francesco De Sanctis per la critica letteraria); *Una lunga complicità. Scritti su Andrea Zanzotto* (il Saggiatore, 2015). Ha curato le edizioni di opere di Flaubert, Valéry, Saint-John Perse, René Char, A. J. Greimas, J. Derrida, A. Zanzotto. Il Governo francese lo ha insignito dell'onorificenza di Chevalier de la Légion d'honneur.

Lucilla Albano ha insegnato Interpretazione e analisi del film e Cinema e Psicoanalisi nella Laurea Magistrale del DAMS dell'Università degli Studi Roma Tre. Si occupa di storia e di teoria del cinema, di cinema e letteratura, di analisi testuale e in particolare del rapporto tra cinema e psicoanalisi. Tra le sue principali pubblicazioni in volume ricordiamo: *Il divano di Freud. Memorie e ricordi dei pazienti di Sigmund Freud* (Pratiche, 1987); *La caverna dei giganti. Scritti sull'evoluzione del dispositivo cinematografico* (Pratiche, 1992), *Il secolo della regia. La figura e il ruolo del regista nella storia del cinema*, che nel 2000 ha ricevuto il Premio Filmcritica Umberto Barbaro e *Lo schermo dei sogni. Chiavi psicoanalitiche del cinema* (Venezia 2004) che è stato insignito dei premi Limina "Città di Gorizia" e Filmcritica Umberto Barbaro nel 2005.

Maria Grazia Bonanno è professore emerito di letteratura greca all'Università di Tor Vergata. I suoi interessi scientifici si sono rivolti, in

un primo tempo, alla lessicografia greca e alla commedia attica antica, in particolare ad Aristofane e ai testi comici frammentari: indagine che ha portato a una monografia dedicata a Cratete. In seguito ha più decisamente orientato la sua ricerca sulla lirica arcaica (Alcmane, Archiloco, Alceo, Saffo, Ibico, Anacreonte), e sulla poesia alessandrina (Teocrito, Apollonio Rodio) e latina (Orazio, Virgilio, Properzio, Ovidio), in una prospettiva intertestuale. Sempre in tema di letteratura classica, in particolare greca, si situano altri studi, di interesse anche teorico, sul ruolo dell'*io* lirico nella poesia greca arcaica, sui meccanismi comici funzionali al teatro aristofaneo, sul rapporto commedia-tragedia (dal punto di vista aristofaneo, e dunque paratragico).

Alberto Castoldi è professore emerito di letteratura francese all'Università degli Studi di Bergamo. La sua ricerca privilegia i temi dell'immaginario dal Settecento al Novecento, in particolare il perturbante nell'ambito artistico, il rapporto tra droga e letteratura e la simbologia dei colori. Tra le sue pubblicazioni: *Il testo drogato* (Torino, Einaudi 1994), *Bibliofollia* (Milano, Bruno Mondadori 2004), *Anatomia del vuoto: Pierrot* (Milano, Bruno Mondadori 2008), *Congedi. La crisi dei valori nella modernità* (Milano, Bruno Mondadori 2010), *«In carenza di senso». Logiche dell'immaginario* (Milano, Bruno Mondadori 2012), *Il Flâneur. Viaggio al cuore della modernità* (Milano, Bruno Mondadori 2013).

Francesca Cera si è laureata presso l'Università degli Studi Roma Tre con una tesi su Jean-Paul Sarte dal titolo *Les Mouches e Les Troyennes: emozione e immaginario nel teatro di Jean-Paul Sartre* di cui un capitolo, esposto all'Université de la Sorbonne, è stato edito su «B@belonline/print» (*Les Mouches e Les Troyennes: coscienza commossa e immaginario irrealizzante*). Ha collaborato, insieme a Marina Galletti e Ilaria Rigano, alla cura del volume *Jean Genet e la scrittura della rivolta* per il quale ha scritto il saggio *Les Bonnes e The Glass Menagerie: rito, illusione e simulacro. I cammini paralleli di Jean Genet e Tennessee Williams* (2016).

Michel Deguy, poeta, scrittore, professore emerito, dirige la rivista «Po&sie» fondata, presso la casa editrice Belin, nel 1977 ed è responsabile della collezione «L'extrême contemporain». Oltre ad aver pubblicato più di quaranta volumi per Gallimard, Seuil, Galilée e altri editori, è anche l'autore di numerosi articoli. Vincitore del premio Grand Prix national de poésie nel 1980, ha insegnato in numerose università straniere (Stati Uniti, Brasile, Giappone) ed è stato insignito del titolo di dottore *honoris*

causa presso l'Università di Atene. Tra i suoi ultimi lavori si ricordano: *N'était le coeur* (Galilée, 2011), *Écologiques* (Hermann, 2013), *Prose du suaire* (Al Manar, 2015).

Giorgio De Vincenti ha insegnato Storia e Critica del Cinema presso l'Università degli Studi Roma Tre e diretto il Dipartimento di Comunicazione e Spettacolo. I suoi studi di estetica del cinema e dei media sono volti alla definizione dello "stile moderno". Oltre a libri di storia della critica e a saggi di carattere teorico-critico su cineasti come Ėjzenštejn, Godard, Bertolucci, Straub-Huillet, Zavattini, Rossellini, Bresson, ha pubblicato *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma 1993; *Jean Renoir. La vita, i film*, Marsilio, Venezia 1996; *Lo stile moderno. Alla radice del contemporaneo: cinema, video, rete*, Bulzoni, Roma 2013.

Bruna Donatelli è professore associato di Letteratura francese presso l'Università degli Studi Roma Tre. Si occupa prettamente delle teorie estetiche dell'Ottocento e del Novecento francese ed è in particolare specialista di Flaubert, cui ha dedicato diversi studi: oltre ad aver curato l'edizione critica del carteggio Flaubert/Sand, (1990) è autrice di due monografie, *Flaubert e Taine: luoghi e tempi di un dialogo* (1998); *Il filo, le perle e la collana. Figure e luoghi nell'opera di Flaubert* (2008). Membro, dal 2012, dell'Équipe Flaubert CNRS/ITEM, ha fondato, nel 1989, la rivista «Igitur», che ha diretto fino al 2008. Oltre ad aver preso parte a progetti editoriali internazionali, come il *Dictionnaire Flaubert* (Champion/Garnier) e *Les Manuscrits de Bouvard et Pécuchet* (dir. J. Leclerc), ha pubblicato il volume *Paradigmi della modernità. Letteratura, arte e scienza nella Francia del XIX secolo* (Artemide 2012).

Muriel Drazien è psicanalista e medico, direttore del Laboratorio Freudiano per la formazione degli psicoterapeuti da lei fondato nel 2001, riconosciuto dal MIUR, con sede a Roma e Milano. Membro dell'ALI (Associazione Lacaniana Internazionale), svolge la sua attività clinica fra Roma e Parigi. Dopo la formazione in Francia con Jacques Lacan nell'ambito dell'École Freudienne de Paris, ha fondato in Italia l'Associazione Psicanalitica Cosa Freudiana. Ha lavorato con F. Dolto, M. Mannoni, M. Safouan, Ch. Melman e C. Millot nei reparti ospedalieri e nella pratica privata. Autrice di numerosi saggi, tra i quali *Coppie* (Carocci) e *Mes soirées chez Lacan* (Editori Internazionali Riuniti), ha curato l'edizione italiana del *Dizionario di Psicanalisi* (Gremese) pubblicato in Francia per Larousse da R. Chemama e B. Vandermersch.

Marta Felici, dottoranda presso L'Università degli Studi di Roma La Sapienza, prepara una tesi dal titolo *Gli artisti italiani nella letteratura e nella saggistica francese contemporanea: Michèle Desbordes, Mathias Énard, Jacqueline Risset*. Oltre ad alcuni articoli comparsi sulla rivista «Laboratorio Critico» (*Mathias Énard e la biografia di Michelangelo Buonarroti*), è autrice di un saggio su Jean Cayrol dal titolo *Il corpo e i sensi nella scrittura di Jean Cayrol*, in corso di pubblicazione. Dal 2015 lavora presso l'Archivo Risset Todini dove si sta occupando della catalogazione della biblioteca d'arte. Ha tradotto alcuni saggi di Jacqueline Risset, tra cui *Histoire d'une traduction*, in *Tradurre l'Europa*, a cura di F. Laurenti (Artemide 2017).

Jean-Pierre Ferrini è professore presso l'Université Paris VII/Denis Diderot. È autore del volume *Dante et Beckett* del quale Jacqueline Risset ha scritto la prefazione (Hermann, 2003). I lavori successivi si collocano sulla scia di quelli rissettiani, in particolare per quanto riguarda la ricezione di Dante nel XX secolo e il suo carattere di 'modernità'. Ha pubblicato anche diversi scritti su Pavese, Caproni e Pasolini, come *Le Pays de Pavese* (Gallimard). Di Caproni ha anche tradotto in francese *Il passaggio di Enea*. Recentemente si è dedicato a una scrittura di tipo «finzionale» che ha visto la pubblicazione di *Un voyage en Italie* (Arléa, 2013).

Pierre Anatole Fuksas insegna Filologia Romanza presso l'Università di Cassino. Si occupa soprattutto della tradizione manoscritta del romanzo francese medievale e delle origini della lirica romanza. Fa parte del comitato scientifico della rivista internazionale «Segno e Testo» e del comitato di redazione della rivista internazionale «Critica del Testo». Tra gli ideatori di «AnticoModerno», ha partecipato alla concezione, alla redazione e alla stampa dei cinque numeri della collana. Tra il 1990 e il 1996 ha scritto e tenuto rubriche sulle pagine culturali del quotidiano nazionale «Il Manifesto». Nel 2006 ha pubblicato *Parole e Temi del Romanzo Medievale* (Viella).

Daria Galateria vive tra Roma e Parigi; ha insegnato letteratura francese all'Università degli Studi di Roma La Sapienza. Studia i mondi passati, prediligendo i sorpassati: Proust (di cui ha curato per i Meridiani Mondadori la prima edizione commentata) e tutti gli scrittori di Memorie, specie le donne: la principessa Palatina, Madame de Charrière, la sorella di Robespierre, la moglie di Verlaine. Ha scritto sulla Rivoluzione francese (*Parigi 1789*) e sulla corte di Versailles (*Fughe dal re Sole*, premio Grinzane); e sugli scrittori in carcere o al lavoro (*Scritti galeotti* e *Mestieri*

di scrittori); con *Entre nous* ha rievocato gli incontri tra scrittori italiani e francesi nel Novecento. Collabora alla «Repubblica» e a Radiorai.

Marina Galletti è allieva di Jacqueline Risset. Insegna letteratura francese presso il Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università degli Studi Roma Tre. Autrice di numerosi saggi apparsi in riviste italiane e straniere, ha ricostruito il percorso comunitario di Georges Bataille in *La comunità impossibile di Georges Bataille* (2008) e in Georges Bataille, *L'Apprenti Sorcier. Textes, lettres et documents (1932-1939)* (1999; nuova versione inglese Atlas Press 2017). Ha collaborato all'edizione dei *Romans et récits* di Georges Bataille per «La Pléiade» Gallimard (2004, ried. 2014). Autrice della prima edizione italiana di *Lazzaro tra di noi* di Jean Cayrol (2016), ha curato gli atti del convegno internazionale *Jean Cayrol, dalla Notte e dalla Nebbia. La scrittura dell'esperienza concentrazionaria* (2010). Con I. Rigano e F. Cera ha pubblicato il volume *Jean Genet, la scrittura della rivolta* (2016). Promotrice del convegno internazionale Jacqueline Risset «Une certaine joie» (2015), ha contribuito alla pubblicazione de *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset.* (2012).

Daniele Garritano è dottore di ricerca in estetica e letterature comparate presso le Università di Siena e Paris VIII. Ha lavorato fra Italia e Francia, studiando l'influenza dell'opera di Marcel Proust sulle filosofie del Novecento. Nel 2016 ha pubblicato presso Mimesis il libro *Il senso del segreto. Benjamin, Bataille, Deleuze, Blanchot e Derrida lettori di Proust.* Ha scritto inoltre diversi articoli e saggi per riviste italiane e straniere e curato l'edizione italiana di Cixous-Derrida, *Letture della differenza sessuale* (artstudiopaparo 2016) e Butler-Laclau-Žižek, *Dialoghi sulla sinistra* (Laterza 2010). Per Hachette ha curato, nel 2016, la sezione «Il Platonismo rinascimentale. I nuovi filosofi inquieti e ribelli».

Giuseppe Grilli ha insegnato letteratura spagnola presso l'Università degli Studi Roma Tre. È autore di numerosi volumi di catalanistica, ispanistica e letterature comparate, tra cui *Modelli e caratteri dell'ispanismo italiano* (2002); *Sobre el primer Quijote* (2007, Premio Internacional de Ensayo Miguel de Cervantes); *Intrecci di vite*, dedicato a *La Dorotea* di Lope de Vega, (2008); *La scena originaria. Identità e «classicità» della letteratura spagnola* (Nuova Cultura, 2010). Membro de la Real Academia de Buenas Letras di Barcellona e dell'Aula Carles Riba, ha ottenuto nel 1996 la Creu de Sant Jordi. È stato inoltre presidente dell'Aispi (Associazione Ispanisti Italiani), dell'Aisc (Associazione Italiana di Studi Catalani); nel

2011 gli è stato riconosciuto il titolo di Cavaliere della Repubblica Italiana per meriti culturali.

Raimondo Guarino insegna storia del teatro presso l'Università degli Studi Roma Tre. Oltre a dirigere la collana «Officina dei teatri» per la casa editrice Officina Edizioni, è membro, dal 1994, del Comitato di Direzione di «Teatro e Storia» e, dal gennaio 2005, del CROMA (Centro Interdipartimentale di Ricerche per lo Studio di Roma Moderna e Contemporanea). Tra i numerosi volumi e saggi pubblicati, si ricordano in particolare: *La tragedia e le macchine. "Andromède" di Corneille e Torelli* (Bulzoni, 1982); *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento* (Il Mulino, 1988); *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia* (Il Mulino, 1995); *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria* (Laterza, 2005); *Teatri Luoghi Città* (Officina, 2008); *Shakespeare: la scrittura nel teatro* (Carocci, 2010).

Luigi Magno insegna letteratura francese presso l'Università degli Studi Roma Tre. Le sue ricerche si concentrano su due ambiti distinti: la letteratura dell'Autunno del Rinascimento e dell'estremo contemporaneo (XX-XXI secolo). La sua ricerca volge attualmente allo studio dei prodromi della moderna nozione di tolleranza nel contesto delle Guerre di Religione in Francia (Loys Le Roy, Arnaud du Ferrier). La ricerca sul contemporaneo prende in analisi alcune forme delle pratiche poetiche e post-poetiche risultanti da una globale destabilizzazione, estenuazione e superamento degli attributi e delle definizioni tradizionali della poesia come genere/forma. In questo ambito ha pubblicato saggi su Denis Roche, Nathalie Quintane, Jérôme Game, Edouard Levé, Christophe Tarkos, Marcel Cohen.

Francis Marmande è scrittore, critico letterario, disegnatore e musicista jazz. Già allievo dell'École normale supérieure de Saint-Cloud, è professore emerito dell'Université Paris VII-Denis Diderot dove è stato responsabile del laboratorio «Littérature au présent» e in cui ha tenuto dei corsi su romanzo e musica, soprattutto nell'ambito del jazz e del suo sviluppo politico e estetico. Dal 1987 al 2001 ha fatto parte del comitato di redazione della rivista «Lignes», mentre tra il 1976 e il 1994 ha illustrato la pagina dell'indice di «Jazz Magazine» così come le copertine di alcuni libri di Perec e Sartre. È autore, oltre che di numerosi articoli per «Le Monde», di alcuni racconti (*La Housse partie*, Farrago, 2003), saggi (*La Police des caractères*, Descartes&Cie, 2001) e opere critiche su Bataille (*Bataille politique*, PUL, 1985 e *Le Pur bonheur, Georges Bataille*, Nouvelles Éditions Lignes 2011).

Giacomo Marramao è allievo di Eugenio Garin, è stato professore ordinario di filosofia politica e filosofia teoretica presso il Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università degli Studi Roma Tre. Autore di *Marxismo e revisionismo in Italia* (1971), ha indagato la matrice del marxismo europeo e italiano. Oltre ai numerosi saggi come *Il politico e le trasformazioni* (1979), *Potere e secolarizzazione* (1983), è stato il co-fondatore delle riviste «Laboratorio politico» e «Il Centauro». Uno dei temi centrali del suo pensiero filosofico è il concetto di tempo, sul quale ha scritto in *Minima temporalia. Tempo, spazio, esperienza* e in *Kairós. Apologia del tempo debito*, entrambi ripubblicati in una nuova edizione nel 2005. È stato insignito di numerosi premi e riconoscimenti, tra i quali l'onorificenza delle Palmes Académiques (2005) e il Premio internazionale di filosofia Karl-Otto Apel (2009).

Catherine Maubon ha insegnato letteratura francese all'Università degli studi di Siena. Ha consacrato la maggior parte delle sue pubblicazioni alla scrittura in prima persona e in particolare a Michel Leiris, di cui ha in parte curato l'edizione delle *Œuvres complètes* nella «Pléiade» Gallimard. Il tema dell'alterità e dei suoi riflessi sull'identità del soggetto ha dato luogo a saggi sulla scrittura di viaggio (Gide, Leiris); sulla ridefinizione del concetto di «esotismo» tra fine Ottocento e primi del Novecento (Rimbaud, Gauguin, Segalen); sui rapporti tra etnologia e letteratura nelle riviste letterarie dei primi del Novecento e nell'opera di Leiris. Ha conseguito una borsa di ricerca presso la Columbia University e una presso il Center for the Art and the Humanities della Paul Getty Foundation.

Jean-Luc Nancy filosofo, professore emerito dell'Università di Strasburgo, ha insegnato anche all'Università della California a San Diego e Berkeley, a Berlino, Amsterdam, Roma Tre, Palermo, Atene, Stoccolma, Granada nonché all'École Normale Supérieure di Parigi. Vicino a Derrida e Philippe Lacoue-Labarthe, è autore di numerosi volumi tradotti in tutto il mondo, tra i quali: *Le Titre de la lettre* (Galilée 1972); *L'Absolu littéraire* (Seuil, 1978); *Ego Sum* (Flammarion, 1979), *L'Impératif catégorique* (Flammarion, 1983); *La Communauté désoeuvrée* (Bourgois, 1986); *Être singulier pluriel* (Galilée, 1996); *La Pensée dérobée* (Galilée 2001); *La Création du monde ou la mondialisation* (Galilée, 2002); *Identité* (Galilée, 2010); *La Communauté désavouée*, (Galilée, 2014). È anche autore di importanti saggi su Hegel, Heidegger, Derrida, Blanchot. È stato nominato Chevalier de la Légion d'honneur e Officier dans l'ordre des Arts et des Lettres.

Germana Orlandi Cerenza ordinario di Letteratura Francese Moderna e Contemporanea presso l'Università degli Studi Roma Tre, si è dedicata soprattutto allo studio di fenomeni e autori delle avanguardie storiche francesi e italiane. Tra i suoi volumi si ricorda: *Poetiche d'avanguardia del Primo Novecento francese (Dal Naturismo al Surrealismo)*, Bulzoni, 1984; *Lo spazio epico nella poesia d'avanguardia (1914-1920). Albert-Birot, Apollinaire. Cendrars, Cocteau, Max Jacob, Salmon, Severini, Soupault*, Esi, 2000. Specialista dell'opera di Pierre Albert-Birot, ha pubblicato *Pierre Albert-Birot e la poetica del nunismo*, Bulzoni, 1996. Ha scritto inoltre vari saggi sull'opera di André Masson e Georges Bataille.

Stefania Parigi insegna all'Università degli Studi Roma Tre dal 1999. I suoi studi si concentrano prevalentemente sul cinema italiano, coniugando la ricerca storica con la riflessione teorica, l'indagine d'archivio con l'interpretazione dei film. Nel periodo 1988-1995 collabora con l'Enciclopedia Italiana Treccani elaborando una cinquantina di voci relative alle cinematografie nazionali della V Appendice. Dal 2001 fino al 2011 collabora alla *Storia del cinema italiano* edita in 15 volumi dal Centro Sperimentale di Cinematografia e da Marsilio, con scritti su Pasolini, Zavattini, Germi, Ferreri, il neorealismo e il rapporto tra cinema e settimanali umoristici negli anni '30 e '40. Ha scritto e curato libri su Roberto Rossellini, Cesare Zavattini, Pier Paolo Pasolini, Marco Ferreri, Francesco Maselli, Roberto Benigni. Nel 2014 ha pubblicato *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra* (Marsilio).

Enrico Pieranunzi, pianista, compositore, arrangiatore è tra i più noti ed apprezzati protagonisti della scena jazzistica internazionale. Unico musicista italiano ad aver suonato e registrato più volte nello storico Village Vanguard di New York, tra i numerosi riconoscimenti, ha ricevuto il Django d'Or francese (1997) e il premio Una vita per il jazz dalla rivista «Musica Jazz» (2014). Nel 2009, alla Sorbonne, il musicologo Ludovic Florin ha sostenuto la tesi di dottorato *Par-delà les clivages ou l'harmonie des contraires: une approche de la musique d'Enrico Pieranunzi*. Alla fine degli anni '90' per «I Concerti di Villa Medici» era iniziato un rapporto di collaborazione e di amicizia con Jacqueline Risset con la quale era in progetto la realizzazione di una *pièce* teatrale su Bill Evans. Per lei nel 2011, aveva cominciato a mettere in musica alcune poesie tra le quali *Premier Moment*, pubblicata in cd nel 2016.

Jean-Claude Risset, due anni più giovane di sua sorella Jacqueline, è scomparso a Marsiglia nel 2016. Con lei è stato allievo della scuola pianistica di Alfred Cortot e come lei, è stato a lungo considerato «l'exception culturelle

française» e «passeur» internazionale di culture. Con Max Mathew e John Chowing viene considerato pioniere degli studi di informatica e di musica d'avanguardia tra le due sponde dell'Atlantico. Oltre alle iniziali *Fantaisie pour orchestre* e *Trois Istantanées pour piano*, di lui restano 70 opere e composizioni. Nel 1975 ha partecipato alla creazione de l'IRCAM di Parigi, con Pierre Boulez. È imminente, su iniziativa del Collegium Musicae/Ircam, un convegno a lui dedicato alla Sorbonne.

Gianfranco Rubino è professore emerito di letteratura francese all'Università degli Studi di Roma La Sapienza. Si è occupato soprattutto della narrativa del Novecento. Ha pubblicato volumi su Gide (*Gide. Il movimento e l'immobilità*, 1979), su Sartre (*Jean-Paul Sartre*, 1984), su romanzo e immaginario spaziale (*Immaginario e narrazione*, 1992) e studi su vari autori, coordinando inoltre diversi libri collettivi. Ha trattato anche questioni di critica e problemi dello scrittore intellettuale in un'opera su Sartre e Barthes (*L'intellettuale e i segni*, 1984). Dal 1996 si è interessato anche al romanzo francese dell'estremo contemporaneo, a proposito del quale ha pubblicato saggi sugli scrittori più importanti, una monografia su Didier Daeninckx (*Lire Didier Daeninckx*, 2009) e diretto un profilo complessivo (*Il romanzo francese contemporaneo*, 2012), oltre a curare dei volumi collettivi sui rapporti fra storia e narrativa.

Martin Rueff insegna letteratura e storia delle idee all'Università di Ginevra. Traduttore di molteplici autori, filosofi e storici italiani, tra cui Agamben, Ginzburg e De Signoribus, oltre a un volume su Michel Deguy (*Différence et identité: Michel Deguy, situation d'un poète lyrique à l'apogée du capitalisme culturel*, Hermann, 2009), ha scritto diversi articoli su Rousseau, sull'estetica e la poesia contemporanea. Tra le sue recenti pubblicazioni vi è una nuova traduzione di Calvino, *Si une nuit d'hiver un voyageur* (Gallimard 2014). Nel 2015 ha curato l'edizione di *L'Archéologie du savoir* di Michel Foucault per la Pléiade. Direttore della collezione «Terra d'altri» (Verdier), è anche co-redattore della rivista «Po&sie». Tra le sue raccolte poetiche si ricordano: *Lapidaire adolescent: le livre d'une heure* (Comp'act, 2001), *Comme si quelque* (Comp'act, 2006) et *Icare crie dans un ciel de craie* (Belin, 2008).

Franca Ruggieri è professore emerito di letteratura inglese all'Università degli Studi Roma Tre. Specialista dell'opera di Joyce, oltre ad essere presidente di «The James Joyce Italian Foundation», dirige la rivista «Joyce Studies in Italy», fondata nel 1984 da Giorgio Melchiori, e «La Piccola

Biblioteca Joyciana». Ha pubblicato monografie, traduzioni e introduzioni, articoli e saggi, sulla cultura del Settecento e del Novecento, tra i quali si ricordano: *Maschere dell'artista, Introduzione a Joyce* (Bulzoni, 1986); *L'età di Johnson. La letteratura inglese del secondo Settecento* (Carocci, 1998) e *Dal Vittorianesimo al Modernismo* (Carocci, 2005); *James Joyce. La vita, le lettere* (Franco Angeli, 2012).

Giovanni Saverio Santangelo ha insegnato letteratura francese dal 1986 e poi, dal 2007, Critica letteraria e letterature comparate presso l'Università degli Studi di Palermo. Dirige la Collana di studi franco-italiani «Mon païs» e la collana di saggi franco-mediterranei «Nouveaux rivages». È anche componente del Comitato scientifico della collana «Lingue e Letterature Carocci». I suoi settori di ricerca privilegiati comprendono il Seicento francese e le sue polemiche ideo-letterarie; la fortuna del Machiavelli in Francia; la scrittura dell'Utopia fra Sei e Settecento; Marivaux; la letteratura 'garibaldina' francese; i rapporti fra la cultura francese e quella italiana e, in special modo, quella siciliana; Emmanuel Roblès, Lanza del Vasto, Henry Bauchau; la letteratura maghrebina di espressione francese e la scrittura delle migrazioni.

Laura Santone allieva di Jacqueline Risset, è professore associato di lingua e traduzione francese presso il Dipartimento Lingue, letterature e culture straniere dell'Università degli Studi Roma Tre. Oltre che membro di Giunta e Consiglio del Centro Studi Italo-francesi di Roma Tre, è stata *visiting professor* nelle università di Budapest, Bordeaux, Losanna e dell'École Normale Supérieure di Lione. La sua ricerca si concentra su due aspetti in particolare: da un lato, il rapporto linguistica-poetica, la dimensione fonica e le relazioni fono-semantiche presenti nel testo e, dall'altro, i testi verbo-iconici della pubblicità e il discorso politico e mediatico. Tra le sue recenti pubblicazioni in volume si ricordano: *I linguaggi della voce. Omaggio a Ivan Fónagy* (2010); *Entre linguistique et anthropologie. Observations de terrain, modèles d'analyse et expériences d'écriture* (insieme a Danielle Londei, 2013), *Il dono come paradigma linguistico-culturale* (2016).

Anna Maria Scaiola ha insegnato letteratura francese all'Università degli Studi di Roma La Sapienza. Oltre a numerosi articoli su autori tra Otto e Novecento, ha pubblicato l'edizione del *Livre d'amour* di Sainte-Beuve. Tra i suoi volumi si ricordano: *Percorsi romantici* (su tipologie femminili), *Dissonanze del grottesco nel Romanticismo francese* (su Victor Hugo), *Il luogo e la visione, La discendenza dell'Orco* (sulle fiabe rivisitate

di Perrault). Oltre ad alcuni saggi sui temi hugoliani del naufragio, della folla, del mostro, sugli adattamenti cinematografici di *Notre-Dame de Paris* e sulla poesia degli *Châtiments*, ha curato per Laterza il saggio *Il romanzo francese dell'Ottocento*, e tradotto e annotato alcuni testi di Restif de La Bretonne, Vercors, e i racconti *René* e *Atala* di Chateaubriand.

Martine Segonds-Bauer è *agregée* in lettere moderne. Nel 1983 è stata nominata addetto culturale presso l'Ambasciata di Francia in Italia. Entrata a far parte della cerchia di Laura Betti, qui conosce anche, appena tre giorni dopo il suo arrivo nella capitale, Jacqueline Risset. La loro amicizia continuerà a Parigi, dove Martine Segonds-Bauer dirige la Maison des écrivains e la Société des Gens de lettres de France. Dopo aver lavorato nell'ufficio del Ministro della Ricerca, viene nominata direttore dell'Institut français di Madrid e di quello di Napoli. Traduttrice dall'italiano, ha pubblicato in francese le due prime opere di Walter Siti per la casa editrice Verdier nella collana «Terra d'altri» diretta da Martin Rueff.

Sara Svolacchia dottoranda presso l'Università degli Studi di Firenze, prepara una tesi su Jacqueline Risset dal titolo *Da Tel Quel alla mistica dell'instante: l'evoluzione della poesia di Jacqueline Risset.* Dopo aver studiato letteratura francese all'Università degli Studi Roma Tre e all'Università degli Studi di Roma La Sapienza, laureandosi con una tesi magistrale sullo stile descrittivo di Colette (2015), ha iniziato a lavorare presso l'Archivio Risset-Todini a Roma, dove sta portando avanti un'operazione di catalogazione del materiale. Oltre ad alcune traduzioni in francese, ha pubblicato alcuni articoli su Colette e su Jacqueline Risset nella rivista «Laboratorio critico».

Umberto Todini ha dedicato alcuni volumi a Ennio, a Ovidio, ai rapporti tra antico e moderno. È autore di saggi su Virgilio, Plauto, *Carmina Priapea*, Quintiliano, Boezio, Vernant, Vidal-Naquet, Camus/Pasolini. Ha tradotto da Ovidio, da Tocqueville, da F. Guattari, da J.-L. Nancy. È tra i fondatori del *Certamen Ovidianum Sulmonense* (1998). Ha collaborato con «L'Année Philologique», «Il Messaggero», «Rinascita». Docente di Letteratura latina all'Università degli Studi di Roma La Sapienza (1971-1988), di Letteratura latina e Filologia latina all'Università di Salerno, di Cinema and Classics al Trinity College (Roma), è stato Presidente dell'Istituto per la Ricerca Educativa del Lazio. Dal 2015 cura l'Associazione A.R.T. Archivio Risset Todini, con Marta Felici, Giuseppe Iafrate, Sara Svolacchia. Nel 2017 ha creato la collana Proteo/Risset (Artemide) i cui primi volumi sono *Tradurre l'Europa* a cura di F. Laurenti (2017);

Jacqueline Risset, *Georges Bataille* a cura di M. Galletti e S. Svolacchia (2017).

Jorge Wiesse insegna Letteratura mondiale e spagnola all'Universidad del Pacifico, e Letteratura Spagnola Medievale e Letteratura Spagnola Contemporanea alla Pontificia Universidad Católica del Perú. È membro dell'Associazione Internazionale degli Ispanisti, della Società Peruviana per gli Studi Classici, del Centro di Ricerca dell'Università del Pacifico e dell'Istituto Riva-Agüero della Pontificia Università Cattolica del Perù. Le sue poesie e i suoi articoli sono apparsi in diverse riviste del Perù e della Spagna, come «Lexis, Escritura y Pensamiento» e «Revista de Literatura». Nel 2005 ha pubblicato un libro di poesia intitolato *Vigilia de los sentidos* nel 2008 ha diretto il volume collettivo *La Divina Comedia. Voces y ecos*. Oltre ad aver tradotto in spagnolo alcuni poeti italiani contemporanei, nel 2014 Jorge Wiesse ha anche tradotto i *35 Sonetti* di Fernando Pessoa.

James Wishart insegna al King's College di Londra. Le sue ricerche si concentrano principalmente sulla poesia e sulla storia intellettuale francese del dopoguerra. Oltre ad aver pubblicato diversi articoli su Francis Ponge (*"Tenter au-delà" Francis Ponge lecteur d'Aragon en 1944, une programmation du réel en amont*), Raymond Queneau (*Lire le relief: distance optique et histoire de la langue*), la poesia e le arti visive (in particolare Francis Bacon, Alberto Giacometti), sta ultimando una monografia sul poeta Olivier Larronde che avrà come titolo *Vers une nuit "rougeâtre et non pas bleue". Olivier Larronde et la résurgence de l'oeuvre de Maurice Scève dans les années de l'après-guerre*.

Vito Zagarrio è professore ordinario presso il Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università degli Studi Roma Tre. Regista e storico del cinema, ha curato diversi volumi sul cinema italiano e americano, tra cui *Cinema Italiano Anni Novanta* (2001), *Frank Capra tra sogno e incubo americano. Una proposta di controanalisi* (2009), *Nanni Moretti. Lo sguardo morale* (2012). Ha conseguito un PhD in Cinema Studies presso la New York University, il Master of Arts in Cinema Studies presso la New York University e il Diploma di Regia presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Nel 1988 realizza il primo film in alta definizione col sistema Eureka, *Un bel dì vedremo*, con cui vince il premio speciale Seleco/David di Donatello per l'alta definizione.

Stampato nel mese di maggio 2021

dalla Libreria Efesto
Via Corrado Segre, 11 – 00146 Roma
info@edizioniefesto.it



È nei giorni dell'emozione della scomparsa di Jacqueline Risset che è nata l'idea di rendere omaggio alla sua figura di scrittrice, poeta, traduttrice, saggista. Il convegno internazionale *Jacqueline Risset «Une certaine joie»* è stato anzitutto un gesto di amicizia: la riposta di quanti l'hanno conosciuta, letta, amata. Nel contempo il convegno ha voluto essere la messa in contatto di studiosi di ambiti culturali diversi. Gli Atti che ne riuniscono i contributi interrogano, nelle cinque sezioni che lo costituiscono, vari campi del percorso intellettuale della studiosa: letteratura, filosofia, psicanalisi, poesia, traduzione, cinema, teatro, facendo emergere a partire dalle esperienze fondative di Tel Quel e della traduzione di Dante la postura innovativa di un pensiero sempre aperto al nuovo e alle grandi questioni politiche del nostro tempo. A fare da ponte un solo motivo: l'istante. «Brusca» illuminazione sfrondata da ogni trascendenza, l'istante interrompe il *continuum* della durata e la rinnova facendosi portatore, come scrive Proust – autore tra i più centrali per la studiosa –, di «cette crête qu'ont les idées à certains jours» e di «une certaine joie».

C'est dans les jours qui suivirent la disparition de Jacqueline Risset qu'est née l'idée de rendre hommage à sa figure d'écrivaine, poète, traductrice, essayiste. Le colloque international *Jacqueline Risset «Une certaine joie»* a tout d'abord été un geste d'amitié: la réponse de ceux qui l'ont connue, lue, aimée. Le colloque se proposait également d'établir un lien entre chercheurs et écrivains appartenant à des domaines culturels différents. Les Actes rassemblant leurs contributions ont pour but d'interroger, au fil des cinq sections qui les constituent, les multiples domaines du parcours intellectuel de l'écrivaine: littérature, philosophie, psychanalyse, poésie, traduction, cinéma, théâtre. A travers les expériences fondatrices de Tel Quel et de la traduction de Dante, ce qui émerge c'est la posture novatrice d'une pensée toujours ouverte au présent et aux grandes questions politiques de notre époque. Un seul fil conducteur: l'instant. «Brusque» illumination sans aucune transcendance, l'instant interrompt la continuité de la durée et la renouvelle. En même temps il porte comme l'écrit Proust – l'un des auteurs phare de Jacqueline Risset – «cette crête qu'ont les idées à certains jours» et s'accompagne d'«une certaine joie».

ROMA TRE
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI