

«Amour qui résonne en mon âme».

Dante tra traduzione e memoria poetica in Jacqueline Risset

Sara Svolacchia

«Traduire Dante aujourd'hui, c'est entrer dans le laboratoire avec les instruments d'aujourd'hui: à partir d'une pratique actuelle de la poésie»¹, affermava Jacqueline Risset nel 1983, annunciando non solamente quello che sarebbe stato il fondamento programmatico della sua attività di traduttrice ma anticipando anche una delle tendenze della poesia contemporanea francese, ossia la messa in discussione dell'esistenza di una separazione netta tra processo traduttivo e atto scrittoriale, il testo trovandosi così a «rinascere» di volta in volta.

L'importanza, per dirla con Jean-Charles Vegliante, dell'«effet-translation»² sulla poesia di Risset è particolarmente flagrante quando si considerano i testi d'esordio dell'autrice. A partire dalla metà degli anni Sessanta, Risset è infatti legata al movimento d'avanguardia di *Tel Quel* e all'omonima rivista. In linea con le ricerche post-strutturaliste dell'epoca, il gruppo proponeva una scrittura fortemente anti-referenziale, in grado di sfuggire a quanto Alain Robbe-Grillet andava definendo in quegli stessi anni come «la tyrannie des significations»³. I testi rissettiani del periodo rispecchiano tale presa di posizione teorica e appaiono dominati da una ricerca che ruota attorno al significante

1 JACQUELINE RISSET, *Vitesse de la Comédie*, in «L'Infini», 2, 1983, pp. 3-5: 5.

2 JEAN-CHARLES VEGLIANTE, *D'écrire la traduction*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996, p. 55.

3 Cfr. ALAIN ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1996, p. 20.

e che non esclude un rapporto ludico con la lingua (non a caso *Jeu* è il titolo della prima raccolta di Risset) ma dove a emergere è soprattutto il *travail* sul testo con cui teoria e pratica scrittoria diventano parte del medesimo processo.

Fu proprio «Tel Quel», che nel 1965 dedicò un numero speciale a Dante, a permettere a Risset una «riscoperta» del poeta. Se di «riscoperta» si può parlare è essenzialmente perché la ricezione di Dante in Francia fu per lungo tempo dominata da una serie di rifiuti (Voltaire, ad esempio, definiva la *Commedia* un «poema dal gusto bizzarro»⁴) o di fraintendimenti (come l'idea, particolarmente diffusa nel primo Ottocento, che il poema fosse una specie di racconto *noir*). I saggi proposti nel numero di «Tel Quel», e in particolare quello di Philippe Sollers intitolato *Dante et la traversée de l'écriture*⁵, permisero a Risset di rileggere Dante sotto una nuova luce perché, per la prima volta in ambito francese, veniva accentuata la novità della lingua della *Commedia* e la modernità di un Dante che ne è al tempo stesso autore, narratore e personaggio: il «poema sacro», secondo Sollers, non faceva altro che rimandare così a un unico oggetto: l'atto stesso della scrittura.

Tale rilettura di Dante fu determinante nella scelta di Risset di cimentarsi in una nuova traduzione della *Commedia* che fosse in grado di rendere in francese la «vitesse» della scrittura dantesca, ossia il suo ritmo incalzante, la sua «irregularité surprenante, choquante, souveraine»⁶. Si tratta della stessa «vitesse» che sarà poi alla base della poetica dell'istante, così centrale nell'ultima fase della produzione rissettiana. La decisione di proporre un'altra versione della *Commedia*, tuttavia, procedette a piccoli passi, con timidi tentativi di traduzione che si fecero via via più importanti, quasi a suggerire la necessità di venire a patti con il monito dantesco dell'impossibilità di tradurre la poesia senza rompere il «legame mosaico» e distruggere così la «dolcezza e l'armonia» del testo originario. Significativamente, la prima traccia

4 VOLTAIRE, *Le Dante*, in *Dictionnaire Philosophique*, Paris, Garnier, 1878, t. XVIII, pp. 312-315: 312.

5 PHILIPPE SOLLERS, *Dante et la traversée de l'écriture*, in «Tel Quel», 23, 1965, pp. 12-32.

6 JACQUELINE RISSET, *Vitesse de la Comédie*, cit., p. 5.

del testo di Dante nell'opera di Risset, e quindi anche la prima, seppur brevissima, traduzione, si trova in *Jeu*, la raccolta d'esordio del 1971, dove un verso del xxviii canto del *Purgatorio*, «la divina foresta spessa e viva», è riportato in francese e amputato dell'aggettivo iniziale: «la forêt épaisse et vive»⁷. Come ha fatto notare Jean-Pierre Ferrini, era forse proprio la natura «divina» della *Commedia* a generare una certa esitazione in Risset, a farla dubitare della possibilità di portare a termine l'impresa traduttiva⁸.

Superata tale reticenza, Risset inaugurò un laboratorio traduttivo che durò per diversi anni (*l'Inferno* venne pubblicato per la prima volta nel 1985, il *Purgatorio* nel 1988, il *Paradiso* nel 1990) e che comportò diverse riedizioni, per la maggior parte ricorrette e rivisitate⁹. Fu proprio negli anni della gestazione della traduzione che la presenza del palinsesto citazionale dantesco divenne sempre più evidente nei componimenti poetici dell'autrice, a riprova dell'inscindibilità della pratica traduttiva da quella poetica, entrambe parte del medesimo gesto del «disfare» e «rifare» il tessuto del testo. Secondo la bella immagine di Martin Rueff, il traduttore di Dante diventerebbe così una «Pénélope dont la Comédie détricoterait chaque nuit le travail fébrile»¹⁰.

In *Sept passages de la vie d'une femme*, una raccolta pubblicata nel 1985, le citazioni tratte dalla *Commedia* sono numerosissime e in genere segnalate solo mediante l'uso del corsivo, senza alcun riferimento puntuale. I versi di Dante si confondono e si fondono con quelli di Risset, come avviene nella poesia intitolata *Paradisiaca xxxiii*:

7 EAD., *Jeu*, Paris, Seuil, 1971, p. 30.

8 JEAN-PIERRE FERRINI, *Dante en France (après Jacqueline Risset)*, in *Jacqueline Risset. «Une certaine joie»*, a cura di Marina Galletti, Roma, Roma TrE-Press, 2017, pp. 94-101: 94.

9 L'ultima, recentissima, riedizione, è quella nella collana «Bibliothèque de la Pléiade»: DANTE ALIGHIERI, *La Divine Comédie*, traduction de Jacqueline Risset, sous la direction de Carlo Ossola, avec la collaboration de Jean-Pierre Ferrini, Luca Fiorentini, Ilaria Gallinaro, Pasquale Porro, Paris, Gallimard, 2021.

10 MARTIN RUEFF, *La mémoire rafraîchie*, in JACQUELINE RISSET, *33 écrits sur Dante*, conçu et présenté par Jean-Pierre Ferrini et Sara Svolacchia, Caen, Nous, 2021, pp. 257-284: 258.

Sara Svolacchia

Lavato nell'acqua di poesia

Et plein de lait chanteur / jusqu'au palais [...]

ainsi la neige se descelle au soleil
rêve qui colore la matinée [...]

car presque tout cesse

ma vision

et dans mon cœur

coule encore la douceur...¹¹

In un altro testo della stessa raccolta, intitolato *Titanic*, ha luogo una suggestiva contaminazione tra antico e moderno: il passeggero della nave affondata nel 1912 è infatti nient'altro che «D. Alaghary», immaginato mentre trasporta sotto il braccio una pergamena con il manoscritto della *Divina Commedia*, «le livre qui commence |dans la forêt | et finit dans la lumière et l'évanouissement»¹². Senza l'incidente del Titanic, immagina Risset, si avrebbe almeno una traccia autografa di Dante:

on aurait eu enfin le manuscrit qui manque
pas un mot de sa main
la seule écriture avec son nom
est celle qu'on voit dans le livre de la ville
à la page des condamnés à mort¹³

Non vi è dubbio, tuttavia, che la raccolta in cui la presenza dell'influenza di Dante è più visibile è *L'Amour de loin*, pubblicata per Flammarion nel 1988. È qui che appare chiaro come la traduzione abbia segnato un punto di svolta nella scrittura poetica di Risset: rispetto alle raccolte

¹¹ JACQUELINE RISSET, *Paradisiaca XXXIII*, in *Sept passages de la vie d'une femme*, Paris, Flammarion, 1985, pp. 121-122.

¹² EAD., *Titanic*, in *Sept passages de la vie d'une femme*, cit., p. 70.

¹³ Ivi, p. 69.

pubblicate con «Tel Quel», quelle che seguono la frequentazione del testo dantesco si distinguono per «une simplicité, [...] une rapidité, [...] une narrativité [...] inconnues»¹⁴.

Il titolo suggerisce già il tema fondante della raccolta: da un lato, il chiaro riferimento a *l'amor de lonh* di Jaufré Rudel; dall'altro, l'attualizzazione della tematica dell'amore di lontano attraverso la messa in scena di una storia a distanza. L'opera è articolata in cinque sezioni, ciascuna recante il nome di una stagione. La primavera, momento in cui si colloca anche il viaggio del pellegrino Dante, apre e chiude il volume. Il valore simbolico associato ad ogni stagione è piuttosto evidente: al ciclo naturale si sovrappone quello dello sviluppo della storia d'amore, con la primavera e l'estate che simboleggiano la nascita e il consolidamento della relazione, l'autunno e l'inverno che ne mostrano la fine dolorosa. Il ritorno della primavera nell'ultima parte della raccolta segnala, invece, il *topos* della rinascita dopo la sofferenza della rottura del rapporto e contiene, in potenza, il ritorno alla felicità. A tal proposito, l'autrice ha fatto notare come l'introduzione della quinta stagione possa suggerire «les possibilités, toujours proustiennes, des intermittences du cœur. Ce qui fait qu'il y a des sortes de reprises, comme des reprises musicales»¹⁵. In tal senso, quindi, l'architettura della raccolta rissettiana appare simile a quella della *Recherche poiché*, se un ritorno al punto di partenza è innegabile, è pur vero che la scrittura sembra tenere conto del percorso fatto, generando così un movimento a spirale con struttura epanodica; struttura che, peraltro, potrebbe ricordare quella concatenata della terza rima.

Il punto di partenza di questa spirale è il «premier moment», evocato secondo la topica classica della «première rencontre»¹⁶:

¹⁴ JACQUELINE RISSET et CHRISTIAN PRIGENT, *Jeu, «poésie», Dante, «TXT»*, 14, automne 1982, pp. 54-57: 54.

¹⁵ JOHN C. STOUT, *L'Énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes françaises*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2010, p. 269.

¹⁶ Come codificati, ad esempio, da JEAN ROUSSET in «*Leurs yeux se rencontrèrent*»: la scène de première vue dans le roman, Paris, José Corti, 1981.

Sara Svolacchia

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 [...] ¹⁷

Centrale appare il tema del saluto che, similmente a quello concesso da Beatrice a Dante nella *Vita Nova*, è portatore di *salus*, fonte di beatitudine. Attraverso il ruolo privilegiato conferito allo sguardo, la dialettica cortese, secondo la quale l'amore comincia dalla vista e invita al perfezionamento morale, è poi chiaramente enunciata:

l'amour passe par les yeux
et descend dans le cœur
l'amour de loin nous exerce
et nous perfectionne ¹⁸

Sin da questi versi la *démarche* rissettiana appare evidente: la distanza tra il poeta e l'oggetto d'amore non è più, come nella lirica cortese, spirituale (riflesso, peraltro, di un diverso *status* sociale¹⁹), ma concreta, in quanto i due protagonisti vivono in posti diversi. «L'amour de loin» al centro della raccolta è pertanto fondato sull'elaborazione dell'assenza in termini lacaniani: «l'amour, c'est toujours l'amour de loin, puisque l'amour est distingué, défini, par le manque»²⁰, commenta Risset. L'assenza diviene così tratto caratteristico del *tu* dell'oggetto amato, il

¹⁷ JACQUELINE RISSET, *Premier moment*, in *L'Amour de loin*, cit., p. 11.

¹⁸ EAD., *Le toucher*, in *L'Amour de loin*, cit., p. 25.

¹⁹ Questa la tesi sociologica di Erich Köhler in *Sociologia della fin'amor*, Padova, Liviana, 1976.

²⁰ È quanto dichiara Risset durante l'intervista con Bernard Pivot: <<http://www.ina.fr/video/CPB88007107>>. (ultimo accesso: 4 aprile 2022).

quale viene posto dall'*io* in una situazione paradossale riassumibile nei termini di Barthes: «l'autre est absent comme référent, présent comme allocutaire»²¹; situazione che dà vita alla scrittura («le langage naît de l'absence», scrive ancora Barthes²²) come tentativo di sopperire, attraverso la parola, all'assenza dell'altro. L'assenza così concepita conduce, come intuito da Julia Kristeva, a una «faillite du signifiant»²³. È quanto accade nella sezione «Hiver», dove il nome dell'amato diventa un significante oramai vuoto, privato del proprio referente:

Le souffle qui circule encore entre les lettres
du Nom
au téléphone en t'appelant
encore après la fin²⁴

Secondo la lettura di Yves Bonnefoy, è per compensare la scomparsa di Beatrice che Dante dà vita alla *Commedia*: il poeta «demande aux rythmes, aux rimes, à tous les moyens de solennité du langage de dresser pour [Béatrice] une terrasse, de construire pour elle un château de présence, d'immortalité, de retour»²⁵. I versi di Risset confermano questa inafferrabilità dell'Altro:

je voyage ce printemps
mais c'est toi
c'est toi qui bouge vite
présence retrouvée aussi forte
dans chaque ville de printemps²⁶

21 ROLAND BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 21.

22 Ivi, p. 22.

23 JULIA KRISTEVA, *Soleil Noir*, Paris, Gallimard, 1987, p. 20.

24 JACQUELINE RISSET, *Le souffle*, in *L'Amour de loin*, cit., p. 96.

25 YVES BONNEFOY, *L'Improbable*, Paris, Mercure de France, 1959, p. 150.

26 JACQUELINE RISSET, *Paradise*, in *L'Amour de loin*, cit., p. 19.

Nonostante il *je* sia il soggetto in movimento, è l'amato a sfuggire; si tratta di una dialettica già codificata da Barthes e che questi versi riprendono quasi alla lettera: «L'autre est en état perpétuel de voyage; il est, par vocation, migrateur, fuyant; je suis, moi qui aime, par vocation inverse, sédentaire, immobile, à disposition, en attente [...]. L'absence amoureuse va seulement dans un sens»²⁷. Ancora una volta, Risset ritrova Dante, soprattutto nella lettura di Borges secondo cui l'intera *Commedia* non è altro che un pretesto per introdurre l'incontro con Beatrice²⁸. Un incontro che si tradurrà in un'iniziale disillusione culminante nel pianto di Dante (*Pg.* xxx, 54-57). Nonostante il pericoloso viaggio del pellegrino Dante nei tre regni, Beatrice resta dunque sempre assente: «Infinitamente esistette Beatrice per Dante», conclude Borges, «Dante pochissimo, forse nulla per Beatrice»²⁹. L'assenza è proprio quella dell'amato, attorno al quale è costruito un discorso «ieratico» in cui l'azione, non diversamente dalle poesie trobadoriche, è di fatto mancante³⁰. Se è vero, come mostra l'analisi dedicata al mito di Tristano e Isotta di Denis de Rougemont, che è «l'ostacolo», ripresentatosi ogni qual volta gli amanti sono vicini a dare compimento al loro desiderio, a costituire il tratto tipico dell'amore-passione destinato all'infelicità o alla morte, *L'Amour de loin* presenta questo stesso schema attraverso la messa in scena di un desiderio che la distanza rende difficile portare a compimento³¹.

Se la ripresa del codice trobadorico è dunque evidente, nella raccolta vi è però un rovesciamento rispetto all'iconografia tradizionale: a cantare l'amato è, in questo caso, la donna³². Al posto della «donna angelo» stilnovista, qui è l'uomo ad essere identificato come tale:

²⁷ ROLAND BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, cit., p. 19.

²⁸ JORGE LUIS BORGES, *Nove saggi danteschi*, Milano, Franco Maria Ricci, 1985.

²⁹ Ivi, p. 116.

³⁰ Sul discorso amoroso come «ieratico» cfr. ROLAND BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, cit., p. 110.

³¹ Cfr. DENIS DE ROUGEMONT, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, 2006, pp. 78-79 sgg.

³² Risset dimostra, in questo caso, una profonda affiliazione con una certa produzione lirica cinquecentesca sul modello petrarchista, come quella di Louise Labé a cui, peraltro, la poesia *À la belle L.* di questa raccolta è esplicitamente dedicata.

– ange: nom venu de sa main
prise en photo sur l'instrument
bois lisse
image découpée de main gauche d'ange³³

Si tratta, peraltro, di un angelo che – in veste di novella Beatrice – ha il potere di condurre chi ama in Paradiso; figura in un certo senso simile all'«Ange» evocato da René Char nei *Feuillets d'Hypnos* (con un verso di cui quello rissettiano conserva l'identica struttura sintattica: «Ange: la bougie qui se penche au nord du cœur»³⁴). Ma, in questo caso, non è tanto la fede a permettere l'elevazione quanto, invece, la musica prodotta dalle mani dell'amato con strumento. E anche il Paradiso dantesco perde ogni tratto metafisico finendo per incarnarsi, parodicamente, nel nome dei cocktail di un bar, «Paradise I» e «Paradise II»³⁵.

Come in *Sept passages de la vie d'une femme*, è spesso il corsivo ad essere utilizzato da Risset per segnalare la presenza di una componente intertestuale inglobata all'interno del proprio dettato. Nel citare l'incipit della canzone LXXXI delle *Rime* dantesche, Risset scrive:

Amor che ne la mente mi ragiona
Amour qui résonne
qui raisonne³⁶

Il tema citazionale è qui arricchito dalla chiosa nelle sue varianti parasinonimiche disseminate nei versi stessi: partendo dall'omofonia tra i verbi «résonner» e «raisonner»³⁷, Risset stabilisce, attraverso una paronomasia, un nesso semantico che, di fatto, commenta i versi

³³ JACQUELINE RISSET, *Paradise*, cit., p. 18.

³⁴ RENÉ CHAR, *Fureur et mystère*, in *Œuvres complètes*. Introduction de Jean Roudaut, Paris, Gallimard, 1983, p. 179.

³⁵ JACQUELINE RISSET, *Paradise*, cit., p. 18.

³⁶ EAD., *Amor che ne la mente*, in *L'Amour de loin*, cit., p. 36. Corsivi dell'autrice.

³⁷ FRANCIS PONGE, *Pour un Malherbe*, in *Œuvres complètes*, t. II, Paris Gallimard, 2002, p. 80. Corsivo dell'autore.

stessi³⁸. Il palinsesto citazionale non è unicamente dantesco, ma rinvia anche al *Malherbe* di Francis Ponge (dell'autore del *Parti pris des choses* Risset è stata ugualmente traduttrice): «mais cette raison, qu'est-ce, sinon plus exactement la *réson*, le résonnement de la parole tendue, de la lyre tendue à l'extrême»³⁹.

Il testo continua poi attraverso una «disseminazione» dei versi danteschi tradotti in francese:

Amour qui me fais penser
et me dévies toutes mes pensées
tu m'apportes de lui des morceaux [...]

Amour qui raisonne en mon âme

mais la musique est encore loin
sur cette plage [...]

Fino al punto in cui l'ipotesto dantesco si fonde con l'ipertesto rissettiano del secondo verso («Amour qui résonne»):

- 38** Non è esclusa, da questo tipo di lettura-glossa, l'influenza di Gianfranco Contini il quale, in riferimento all'interpretazione del sonetto dantesco *Tanto gentile e tanto onesta pare...* aveva sottolineato la necessità di «un'esegesi letterale, anzi lessicale», sorta di traduzione stessa del testo che fosse in grado di «determinare il nuovo rapporto dei sinonimi e affini nella cultura rappresentata dalla nostra lingua, la nuova ripartizione, per dir così, in parole della realtà che si considera come oggettiva e costante». Cfr. GIANFRANCO CONTINI, *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 161 e 166.
- 39** Nell'introduzione al *Partito preso delle cose*, Risset aveva commentato: «Ponge scrive “réson” la parola “raison”: la facoltà sublime è solo risuono, fiavole eco di suoni che nascono fuori da essa. Ma la nuova ortografia non la diminuisce soltanto; la amplia anche, se suscita nel suo spazio astratto la presenza della musica, introduce una inedita capacità di sentire e di tener la propria parte nel gran concerto cosmico». Cfr. JACQUELINE RISSET, *De varietate rerum o l'allegria materialista*, prefazione a Francis Ponge, *Il partito preso delle cose*, a cura di Jacqueline Risset, Torino, Einaudi, 1979, p. x.

«Amor
Amor ne la mente
Tu me résonnes...»⁴⁰

Ancora una volta, le due isotopie della raccolta sono presentate in maniera esplicita: da un lato la figura dell'amato; dall'altro la sua stessa lontananza, qui significativamente indicata dalla terza persona singolare, la «non-personne» dell'assenza secondo la formulazione di Benveniste⁴¹. Il *tu* appare così riservato alla personificazione allocutiva dell'Amore. La traduzione dei versi delle *Rime*, attraverso l'interrogazione metalinguistica che questa stessa pratica impone, sembra innescare precisamente l'avanzamento della scrittura.

È, d'altronde, proprio da qui che si origina il concetto di «*mémoire poétique*»⁴², probabilmente elaborato sin dagli esordi accademici di Risset, ma che trovò piena formulazione soltanto nel 2007, in occasione della pubblicazione di un corso tenuto qualche anno prima al Collège de France e incentrato sulla pratica traduttiva e la riscrittura poetica in Dante, Scève, Rimbaud e Proust. Tratto comune agli autori presi in esame è la traduzione intesa non più come punto di arrivo, bensì come laboratorio che precede, e spesso completa, l'atto creativo.

Come precisa Bonnefoy, che di *Traduction et mémoire poétique* scrive la prefazione, è proprio il lavoro del traduttore a rendere più feconda la riflessione sulla poesia stessa:

Vivre mot après mot, chez un autre que soi, la transgression des signifiés par la voie du signifiant, d'abord sonore, constater l'émergence du référent sous les signifiés dispersés mais d'ailleurs aussi réorganisés par le savoir du

⁴⁰ EAD., *Amor che ne la mente*, cit., p. 39. Corsivi dell'autrice.

⁴¹ ÉMILE BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1966, p. 228.

⁴² JACQUELINE RISSET, *Traduction et mémoire poétique. Dante, Scève, Rimbaud, Proust*, Paris, Hermann, 2007.

monde et de l'existence accru dans ce regard neuf, quel laboratoire pour la pensée de la poésie [...]!⁴³.

La «*memoria poetica*» che Risset individua nei quattro autori sembra la stessa che, mediante i continui riferimenti intertestuali, si palesa nelle raccolte e, come si è visto, in *L'Amour de loin* in particolare. Si tratta di una memoria che agisce come «*effet de la pression "intérieure" d'une langue poétique étrangère sur qui écrit*»; pressione che si manifesta «*comme désir de traduire et comme désir d'écrire, ou dans l'espace entre les deux activités, les nourrissant toutes deux*»⁴⁴. La traduzione diventa allora luogo germinale della scrittura stessa, vero e proprio «*détonateur d'écriture*» che genera una memoria dei testi sempre presente nell'atto scrittorio:

Il s'agit alors de quelque chose de profondément étranger à ce qu'on appelle traditionnellement les «sources»: d'une opération infiniment plus riche, qui mobilise à la fois la mémoire et l'oubli, le conscient et l'inconscient, et un très grand nombre de strates hétérogènes travaillant et jouant ensemble⁴⁵.

Si tratta, nel caso di Risset, di «*sources*» di cui raramente viene fornita l'origine e che, in effetti, sono integrate nel testo (come accade con i versi danteschi) senza che vi sia separazione netta (se non, talvolta, il corsivo) tra la componente citazionale e quella propriamente autoriale.

Questo tipo di memoria-palimpsesto, pertanto, si distingue da quella funzionale; essa appare come «*une caisse de résonance au sens musical, qui est en même temps laboratoire d'une élaboration frénétique*» e che «*reprend sans cesse l'ensemble des matériaux, les remet en chantier, bouleverse leur place et leur sens*»⁴⁶. Una memoria, dunque, attiva: lo dimostrano le varianti citazionali incontrate sopra, secondo cui

⁴³ YVES BONNEFOY, *Le paradoxe du traducteur*, in JACQUELINE RISSET, *Traduction et mémoire poétique*, cit., p. 12.

⁴⁴ JACQUELINE RISSET, *Traduction et mémoire poétique*, cit., p. 18.

⁴⁵ *Ivi*, p. 20.

⁴⁶ *Ibidem*.

il testo dantesco viene costantemente rimaneggiato: «la création est recréation»⁴⁷, afferma Risset.

Significativamente, per portare a coscienza il processo di «memoria poetica», Risset fa riferimento alla ricerca saussuriana intorno agli *Anagrammes*, nei quali la linearità del discorso, nonché l'arbitrarietà del segno linguistico sembrano venire meno⁴⁸. Ciò che, nell'analisi degli *Anagrammes*, assume maggiore interesse per l'autrice è però il fatto che lo stesso Saussure, il quale non aveva ancora assimilato «une découverte précédente, celle de l'inconscient par Freud», dubitasse della possibilità che gli autori degli inni saturniani potessero comporre «des anagrammes sans le savoir, et inscrire dans les phonèmes de leurs textes le nom du héros ou du dieu objet du poème»⁴⁹. La memoria di cui parla Risset, dunque, è esplicitamente iscritta all'interno di una componente inconscia («laboratoire mystérieux, où les territoires du conscient et de l'inconscient entrent en rapport»⁵⁰, scrive ancora l'autrice) che la allontana dalla deferenza nei confronti dell'*auctoritas* dei modelli letterari così viva nel mondo medievale: la citazione non è più segno autorevole di affiliazione a un certo autore ma, come si è visto nei casi di trasposizione parodica, essa può venire scomposta all'interno dello spazio paragrammatico.

Così, conclude Risset citando Walter Benjamin, nell'era della «mémoire impossible» questa frammentarietà del rapporto con l'ipertesto diventa «malgré tout une forme d'approche, capable d'engendrer à son tour de nouvelles formes, de nouvelles possibilités»⁵¹.

⁴⁷ Ivi, p. 21.

⁴⁸ Cfr. JEAN STAROBINSKI, *Les Mots sous les mots. Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.

⁴⁹ JACQUELINE RISSET, *Traduction et mémoire poétique*, cit., p. 21.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

Sara Svolacchia

Riassunto In questo articolo si tenta di indagare il rapporto tra traduzione e scrittura poetica nell'opera di Jacqueline Risset e in particolare nella raccolta *L'Amour de loin* del 1988. Traduttrice della *Commedia* in francese, Risset opera nella propria poesia una riscrittura di alcuni motivi danteschi (la donna angelo, qui trasformata in uomo; la topica del primo incontro che passa per la vista; il tema dell'amore da lontano) coniugata con una pratica citazionale in cui i versi di Dante appaiono di volta in volta tradotti, commentati, reinventati.

Abstract This article tries to investigate the relationship between translation and poetic writing in Jacqueline Risset's work and in particular in the book *L'Amour de loin* of 1988. As the translator of the *Comedy* into French, Risset operates in her own poetry a rewriting of some of Dante's motifs (the angel woman, here transformed into a man; the topicality of the first meeting that passes for sight; the theme of love from afar) combined with a citational practice in which Dante's verses appear from time to time translated, commented on, reinvented.