

Storia di una riscoperta: Dante, la Francia e Jacqueline Risset

Sara Svolacchia

Università degli Studi di Firenze (<sarasvolacchia@hotmail.it>)

Abstract

French reception of Dante throughout the centuries is generally marked by rejection, at least until the first generation of Romantic poets, led by Madame de Staël, rediscovered the *Divine Comedy* through Rivarol's translation. Dante's fame, however, remained mostly connected to the idea of a dark and unreadable poet. This article aims at showing how Jacqueline Risset's translation of the *Divine Comedy*, as well as her essay *Dante écrivain*, might have led the way to a new vision of the poem.

Keywords: *Dante*, *Divine Comedy*, *France*, *Jacqueline Risset*, *translation*

1. Il grande assente: il contesto della ricezione dantesca in Francia

*Storia di un'assenza*¹: è questo il titolo scelto nel 1982 da Jacqueline Risset per presentare il bilancio degli studi su Dante in Francia. E non si tratta di certo di un eufemismo. Quasi un secolo prima, Albert Counson – al quale si deve una delle prime rassegne della ricezione dantesca d'oltralpe – iniziava il suo saggio ricordando come il più antico dei francesi ad essersi interessato al poeta fiorentino, il cardinale Bertrand de Poyet, ne disprezzasse talmente l'opera da vietare ai fedeli la lettura del *De Monarchia* e di come questi si mobilitò – fortunatamente senza successo – affinché la tomba di Dante venisse riaperta e le sue ceneri disperse (Counson 1906, 5). Anche in ambito italiano, poi, l'espressione “la sfortuna” di Dante, coniata da Arturo Farinelli per parlare del complesso rapporto che lega l'autore della *Commedia* alla Francia, la dice lunga sull'assenza di una tradizione di studi danteschi che, notoriamente, è invece delle più autorevoli sul fronte germanico o statunitense (Farinelli 1922, 213; Bossi, Francini, Stella, Tonini 2007).

¹ Trad. it. di Galletti 1984, 165. Orig. Risset 1982, 218: “Histoire d'une absence”.

Da sempre iscritto nel canone classico italiano insieme a Petrarca e Boccaccio, Dante sembra far parte di quegli autori rispettati ma tenuti a distanza dai francesi, tutt'al più abordabile dagli accademici ma non senza qualche riserva (Curtius 1948, 251-253). Stando alla dettagliata panoramica proposta da Risset (1982, 218-234), la traiettoria dell'assenza di Dante in Francia è costellata da una serie di pesanti fraintendimenti. In linea generale, là dove la produzione letteraria italiana riesce a farsi largo, lo stile lirico privilegiato è quello di Petrarca, più vicino alla poesia dei trovatori (Mengaldo 2007): il tema amoroso, forse maggiormente accessibile rispetto alla materia ultraterrena della *Commedia*, così come l'agevole forma del sonetto, meglio sembrano adattarsi alla sensibilità francese dell'epoca, con la conseguenza che un'importante scia di seguaci sembrerà formarsi alle regole di questa scuola, ignorando quasi del tutto la lezione dantesca².

Già tra Trecento e Quattrocento, ossia nel momento in cui le opere di Dante cominciano a diffondersi in territorio francese, la tendenza riscontrabile è quella di istituire un confronto tra la *Commedia* e il *Roman de la Rose*, confronto a carattere nazionalista che non poteva certo deporre a favore della prima. L'indifferenza nei confronti del poeta si trasformava poi in un inequivocabile astio quando ad essere oggetto di lettura erano i versi del canto XX del *Purgatorio* dedicati all'invettiva contro la Francia e la dinastia capetingia: là dove non era il presunto oscurantismo di Dante a impedire l'empatia, subentrava il patriottismo. Non è quindi un caso che la gran parte del XV secolo non veda alcuna traduzione francese della *Commedia*, mentre negli stessi anni circolavano già delle versioni in spagnolo e in catalano. Occorrerà attendere la seconda metà del XVI secolo perché un autore di cui ancora si ignora l'identità proceda alla traduzione della totalità delle tre cantiche (si tratta del cosiddetto manoscritto di Vienna), mentre la prima versione data alle stampe e firmata dall'abate Balthazar Grangier è soltanto del 1596. Fino ad allora, la traduzione si limitava ad alcuni passi, come nel caso di quella di François Bergaigne, in decasillabi e in terza rima, che comprende solo alcuni canti del *Paradiso*. La scoperta, relativamente recente, del cosiddetto manoscritto di Torino – tutt'ora considerato come il più antico esemplare di traduzione francese della *Commedia* – non fa che confermare la frammentarietà e la tardività delle operazioni di traduzione: pubblicato per la prima volta da Charles Casati nel 1873, questo testo precede in effetti la versione di Bergai-

² Non è da sottovalutare, in questo contesto, il carattere più "europeo" di Petrarca così come il fatto che quest'ultimo soggiornò per diverso tempo in Provenza. Se il presunto viaggio di Dante a Parigi è ancora una questione dibattuta, l'attaccamento di Dante nei confronti di Firenze, città storicamente poco amata dai francesi, contribuisce a spiegare la predilezione per Petrarca. In tal senso non va dimenticato che la lirica petrarchesca, dopo qualche secolo di silenzio in seguito alla consacrazione dei poeti della Pléiade nel Cinquecento, ha continuato a esercitare la propria influenza in Francia da Rousseau fino a oggi.

gne, ma risale comunque alla fine del XV secolo ed è per di più circoscritto al solo *Inferno* (Scialom 1986). Un dato forse ancora più sconcertante riguarda la sorte della *Vita Nova* la quale, fatta eccezione per alcuni frammenti sui quali lavorò Sainte-Beuve nel 1830, rimase senza traduzione fino al 1841 finendo per essere pubblicata come semplice appendice alla *Commedia* e trovando una parziale riabilitazione soltanto verso la fine degli anni Settanta del secolo scorso, quando Roland Barthes la indicò come riferimento principale per il progetto di romanzo mai concluso dall'omonimo titolo. Un percorso simile ebbero anche il *De Monarchia*, il *Convivio* e il *De vulgari eloquentia*, tradotti per la prima volta in francese nelle *Ceuvres complètes de Dante* soltanto tra il 1843 e il 1856 (Trincherò 2015, 303)³. In questo quadro, un'interessante eccezione è costituita dalla poetessa Christine de Pisan che, nell'ambito del già menzionato dibattito tra il *Roman de la Rose* e l'opera del fiorentino, fu uno dei pochi intellettuali a difendere la superiorità di quest'ultima, reputandola "costruita in modo migliore e con più ingegno"⁴ rispetto al romanzo francese.

Con il Rinascimento, una nuova lettura equivoca del poema relega Dante in un'ottica pseudo-teologica i cui echi arriveranno fino al XX secolo. In questa fase, il Medioevo, e con esso tutto l'apparato tolemaico proposto dalla *Commedia*, sono tacciati di oscurantismo. Tutt'al più, le tre cantiche interessano i calvinisti, pronti a vedere nel poeta il fautore di un regime antipapale (Counson 1906, 42; Risset 1982, 219). Nemmeno Montaigne, nella sua pur immensa biblioteca, possedeva un qualsiasi volume del poeta (Farinelli 1908, 500) mentre nella sua *Défense et illustration de la langue française*, Du Bellay omette di citare Dante come modello di lingua volgare, facendo unicamente menzione, tra gli italiani, di Petrarca e Boccaccio. Solo due grandi nomi sfuggono a questo generale ostracismo. Da un lato, Marguerite de Navarre che, alla corte di Francesco I, aveva istituito una sorta di "accademia dantesca"⁵ in cui le terzine della *Commedia* erano lette quasi ogni giorno in un clima di osservanza neoplatonica, motivo per il quale buona parte della produzione poetica della principessa risulta influenzata dalle immagini dantesche dell'aldilà (Counson 1906, 22-29; Farinelli 1922, 317-356). Dall'altro, Maurice Scève, i cui versi, forse grazie agli stretti contatti della città di Lione con Firenze, tanto nelle immagini quanto nello stile lascerebbero pensare che l'autore abbia, quantomeno, letto gran parte della produzione dantesca⁶. La ripresa integrale

³ Certamente, considerato il fatto che il *De Monarchia* e il *De vulgari eloquentia* erano stati redatti in latino, la loro diffusione non era del tutto impedita in Francia anche prima della traduzione ma, con il passare degli anni, sempre meno persone erano in grado di leggere questi testi in lingua originale, rendendo dunque necessaria una versione in francese.

⁴ Trad. it. di Galletti 1984, 167. Orig. Risset 1982, 61: "mieux fondé et plus subtilement".

⁵ Trad. it. *ibidem*. Orig. *ibidem*: "académie dantesque".

⁶ Resta il fatto che l'influenza del poeta fiorentino su quello lionese è una questione ancora dibattuta. In particolare, rispetto all'autenticità di una lettera dell'editore Jean de Tournes a Scève,

di alcuni rimanti (ad esempio la coppia “Dyaspre”/“aspre”) sembra persino suggerire la possibilità che, nella già menzionata dialettica tra Petrarca e Dante, il poeta francese protendesse per quest’ultimo e per le sue liriche meno “dolci”. Questo spiegherebbe, peraltro, come mai già tra i commentatori dell’epoca l’associazione tra Dante e Scève fosse così diffusa e si collocasse proprio nel segno di una poetica “difficile” e “oscura” (Hunkeler 2008).

Ignorata dai più grandi nomi del Seicento (Corneille, Racine, ma soprattutto Pascal che, pure, avrebbe potuto trovarvi più di un’affinità), l’opera dantesca continua a passare sostanzialmente inosservata anche per tutto il XVIII secolo e non senza momenti parossistici, come l’affermazione da parte del Père Hardouin che l’autore della *Commedia* sarebbe stato un non meglio identificato eretico inglese firmatosi come Alighieri per sfuggire alle probabili critiche derivanti dall’adesione alle dottrine riformiste di John Wycliffe di cui le tre cantiche si sarebbero fatte portavoce. O, in un *mélange* ancora più inverosimile, ma giustificato dall’immaginario barocco europeo di cui Dante e Shakespeare figurano tra i massimi rappresentanti, la pubblicazione di un’opera in cui il conte Ugolino diventa membro della famiglia dei Montecchi (Counson 1906, 71; Risset 1982, 220).

Il periodo illuminista sembrerà vedere nel poeta fiorentino quell’emissario ecclesiastico che già il Rinascimento aveva condannato, non da ultimo a causa dell’errata trasmissione del titolo a cui, come è noto, era stato aggiunto da Boccaccio il fuorviante “divina”. In questo contesto appare interessante notare l’atteggiamento quanto mai ambiguo di Voltaire che, se da una parte riassume l’opera come un poema dal “gusto bizzarro” il cui principale divertimento è che i papi vengano messi all’inferno, dall’altro denuncia con ironia l’ignoranza diffusa del testo dantesco: “La sua [di Dante] reputazione si affermerà sempre perché non lo si legge affatto. Di lui si conoscono a memoria una ventina di passi: questo basta per risparmiarsi la fatica di esaminare il resto”⁷. Non solo, ma a chiusura dello stesso articolo del *Dictionnaire philosophique* (1878 [1764]), l’autore si cimenta in un’inattesa traduzione di alcune terzine del *Purgatorio*, traduzione che, pur certamente parodica, dimostra una familiarità non comune con l’opera dantesca. Certo è che il giudizio di Voltaire resta

posta in esergo al volume *Il Dante*, i critici sono ancora discordi: per alcuni questo documento, in cui l’autore di *Délie* viene posto come erede di Dante in opposizione a Petrarca, farebbe pensare ad un interesse concreto nei confronti della lirica fiorentina, forse persino ad un debito manifestamente dichiarato; per altri, al contrario, malgrado una certa somiglianza nello stile dei due, appare impossibile qualificare Scève come discepolo di Dante (Counson 1906, 30; Farinelli 1922, 391; Hunkeler 2008, 13-14).

⁷ Se non diversamente indicato tutte le traduzioni sono di chi scrive. Orig. Voltaire 1878 [1764], t. XVIII, 312, rispettivamente: “goût bizarre”, “Sa réputation s’affirmera toujours, parce qu’on ne le lit guère. Il y a de lui une vingtaine de traits qu’on sait par cœur: cela suffit pour s’épargner la peine d’examiner le reste”.

complessivamente negativo: “Il Dante potrà entrare nella biblioteca dei curiosi ma non sarà mai letto. Mi rubano sempre qualche volume dell’Ariosto ma non mi hanno mai rubato un Dante”⁸.

È solo con l’apparizione, nel 1783, dell’*Enfer* di Rivarol che si può parlare di un punto di svolta nella ricezione dantesca. Certamente, quella del conte di origine italiana, scaturita quasi per gioco proprio da una sfida lanciata da Voltaire, è pur sempre una traduzione molto libera della prima cantica: “con Dante una fedeltà estrema sarebbe un’estrema infedeltà” (Counson 1906, 94), spiega Rivarol, il che equivale a ribadire la necessità di smussare, addolcire, e adattare al gusto del francese dell’epoca tutte quelle parti ritenute difficilmente comprensibili (Brignoli 2001). È proprio a partire dalla versione di Rivarol che il Romanticismo, attraverso Madame de Staël, riscopre il poeta fiorentino: nella prospettiva romantica, Dante viene riletto nell’ottica della figura dell’esule (come esule era la stessa Madame de Staël), uomo emarginato ma integro, un lirico della malinconia. Figura quasi santificata, in questi anni Dante viene definito il “divino esiliato”, “l’anima immortalmente triste” o, in totale opposizione alla storiografia, come “il vecchio Ghibellino”⁹. L’immagine che il primo romanticismo propone, secondo la definizione di Marc Scialom, è insomma vicina a quella di un ibrido francese, “metà carbonaro-metà Hernani”¹⁰. È quanto accade emblematicamente nella *Légende des siècles* di Hugo, in cui Dante è convocato a suggellare la condanna dei nemici del poeta: costretto, dopo la rivoluzione del 1848, a vivere in esilio, Hugo farà di Dante il proprio *alter ego* nel *topos* del giusto condannato a non rivedere più la terra natia (Sozzi 1985, 49).

Se è in questa fase che si assiste al “colmo della fortuna di Dante in Francia” (Lugli 1952, 11) la ricezione non avviene dunque senza importanti distorsioni: lo dimostra la diffusione dell’idea che la *Commedia* sia un poema dal carattere *noir*, idea che il dizionario Petit Robert dell’epoca contribuisce a codificare attraverso l’assimilazione dell’aggettivo “dantesco” con ciò “che ha il carattere oscuro e sublime dell’opera di Dante [...] Vedi SPAVENTOSO”¹¹. Ancora una volta, è a una traduzione che si deve imputare una lettura fuorviante del “poema sacro” e, precisamente, a quella di Artaud de Montor: pubblicata nel 1812, ma ristampata per tutto il XIX secolo (Scialom 1986), questa versione presentava l’aggiunta sistematica, da parte del traduttore, di alcuni aggettivi

⁸ Orig. Voltaire 1877 [1761], 252: “Le Dante pourra entrer dans la bibliothèque des curieux, mais il ne sera jamais lu. On me vole toujours un tome de l’Arioste, on ne m’a jamais volé un Dante”.

⁹ Orig. Counson 1906, 147, rispettivamente: “divin exilé”, “l’âme immortellement triste”, “le vieux Gibelin”.

¹⁰ Orig. Scialom 1989, 199: “mi-carbonaro, mi-Hernani”.

¹¹ Trad. it. di Galletti 1984. Orig. Risset 1982, 277: “[ce] qui a le caractère sombre et sublime de l’œuvre de Dante [...] Voir effroyable”.

(come “infame” o “immondo”) non presenti nell’originale che conferivano un tono nettamente più oscuro a tutte e tre le cantiche.

A partire da questo momento, e fino al XX secolo, la ricezione dantesca conosce due vie parallele: da un lato, un’appropriazione del testo che conduce a contaminazioni letterarie inaspettate; dall’altro, un rifiuto che sfocia nel disprezzo completo dell’opera. Alla prima categoria appartiene il giovane Balzac dei *Proscrits* (1831), che fa del poeta fiorentino uno studente arrivato a Parigi dopo aver compiuto un viaggio negli inferi, viaggio durante il quale aveva fatto la conoscenza di un dannato punito per essersi tolto la vita allo scopo di raggiungere l’amata, morta qualche tempo prima. Significativamente, il nome che Balzac decide di attribuire a quest’anima destinata al giudizio coincide con il proprio, Honoré: il rimaneggiamento dell’originale è reso quindi manifesto, segno di come l’opera dantesca fosse a quel punto entrata nella tradizione nazionale.

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

Ma Dante è ancora lontano dal generare un consenso unanime. Il tardo Lamartine del *Cours familier de littérature* (1857) definirà la *Divina Commedia* “illeggibile”, più simile a “una cronaca in rime della piazza del Palazzo Vecchio a Firenze”, a una “gazzetta dell’aldilà”¹² che a un vero poema. Già qualche anno prima di Lamartine, Flaubert, in una lettera a Louise Colet, pur distanziandosi dalla ricezione aneddotica precedente, aveva espresso un giudizio sostanzialmente simile: “Ho letto recentemente tutto l’*Inferno* di Dante (in francese) [...] Nessuna struttura! Soltanto ripetizioni! [...]”. Lamentando la mancanza di quel carattere universale che rende grande la poesia, Flaubert vede nella *Commedia* un’opera che “è stata fatta per un’epoca e non per tutte le epoche; ne porta il sigillo. Peggio per noi che la capiamo meno; peggio per lei che non si fa capire!”¹³.

C’è anche chi, negli stessi anni, immagina Dante come un eretico socialista: secondo Eugène Aroux, il poeta sarebbe un impostore che, sotto le

¹² Orig. Lamartine 1857, 370, rispettivamente: “une chronique rimée de la place du Vieux-Palais à Florence”, “gazette de l’autre monde”.

¹³ Orig. Flaubert 1926, 408, rispettivamente: “J’ai lu dernièrement tout l’*Enfer* de Dante (en français) [...] Pas de plan! Que des répétitions!”, “a été faite pour un temps et non pas pour tous les temps; elle en porte le cachet. Tant pis pour nous qui l’entendons moins; tant pis pour elle qui ne se fait pas comprendre”.

mentite spoglie di un paladino della fede cristiana, tramerebbe in realtà contro la Chiesa. Teoria, questa, non priva di esiti comici, come la convinzione che “il dolce color d’oriental zaffiro” (*Purg.* I, v. 13) sarebbe un rimando all’azzurro con il quale vengono identificati gli iniziati massonici e la rosa dei beati un chiaro simbolo dell’ammissione di Dante al rango dei Rosa-Croce (Aroux 1854, 260-261). In un contesto in cui, come si è visto, sembrano proliferare “dei pensieri attribuiti a Dante ai quali Dante non ha mai pensato”¹⁴, una forma di autorità critica su base filologica si stabilisce almeno negli insegnamenti universitari attraverso Fauriel prima e Ozanam poi. Secondo Sainte-Beuve, è proprio ai due studiosi che si deve la riscoperta di un altro volto di Dante, quello del narratore-pellegrino sensibile ai racconti delle anime, mosso dall’amore per Beatrice. Il giudizio del critico, che dedica alla *Commedia* una delle celebri *Causeuses du lundi*, è chiaro: per comprendere Dante era stato necessario che i francesi si liberassero dai pregiudizi derivati dal classicismo e poi stratificati nel corso dei secoli (Sainte-Beuve 1929 [1851-1862], vol. XI, 208-209).

Seppur tardiva, la consacrazione di Dante ha finalmente luogo. Ma nel 1921, sotto la spinta nazionalista di Charles Maurras e Maurice Barrès, la celebrazione del sesto centenario dalla morte del poeta diventa occasione, nel delicato contesto del dopoguerra, per affermare la supremazia della civiltà latina in opposizione allo spirito teutonico, tacciato di propensione all’oscurità e al caos (Scialom 1993, 141; Ferrini 2006, 94). La riscoperta dantesca finisce così per indirizzarsi in un’ottica molto lontana dalla complessità dei livelli di lettura della *Commedia*. Lo stesso può dirsi di Claudel – più tardi criticato da Borges (1980, 33) – il quale sembra considerare esclusivamente il ruolo salvifico di Beatrice, identificata come fonte suprema dell’*agape* cristiana, come colei che elargisce la grazia. La visione dantesca dell’oltretomba – affermerà ancora Claudel ignorando la componente finzionale dell’opera – non deve essere presa alla lettera poiché le indicazioni dei teologi riguardo la vita eterna sono altre. Se Dante lo ha “deliziato”, non lo ha però “istruito”¹⁵. Una lettura altrettanto fuorviante è quella di Saint-John Perse a cui, nel 1965, venne affidato il discorso commemorativo del Congresso Internazionale in occasione della celebrazione del settimo centenario della nascita del poeta. Appare chiaro come, per Saint-John Perse, Dante sia, prima di tutto, un nome: “Per la settima volta il richiamo secolare del nome! Dante Alighieri!”, “Esiste, nella storia di un grande nome, qualcosa che si estende al di là dell’umano”. Il nome, nell’ottica di Saint-John Perse, è l’anticamera del genio e, al tempo stesso, il custode della gloria postuma. E il genio, come da tradizione romantica, è indipendente, anticonformista, ai margini della propria epoca: “Privilegio del genio nel suo

¹⁴ Orig. Counson 1906, 145: “des pensées attribuées à Dante et auxquelles Dante n’a jamais pensé”.

¹⁵ Orig. Claudel 1969 [1955], 59, rispettivamente: “délécté”, “instruit”.

più libero impeto di onnipotenza, correndo dall'alto, conforme solo alla sua legge¹⁶. Per Saint-John Perse, insomma, la *Commedia* appare “opera di poeta e non più di umanista [in cui] l'evasione filosofica procede più dal sentimento che dalla riflessione [...] essa conserva, ribelle contro ogni appiglio dell'intelletto, il vivo legame con il movimento stesso dell'essere”¹⁷. L'uso sapiente che Dante fa della lingua è considerato più come frutto di un'ispirazione di stampo mistico, facente capo all'intuizione del genio, piuttosto che a una meditazione di carattere scientifico. Il paradosso è evidente: nel tentativo di elogiare Dante, Saint-John Perse finisce per farlo ricadere nel mito, lasciando così in secondo piano la componente analitica che la *Commedia* presuppone. Paradossalmente, tuttavia, è proprio a partire dal discorso di Saint-John Perse che una nuova lettura dell'opera dantesca inizia a farsi largo.

2. Verso la rivoluzione: il Dante di Tel Quel

Nell'autunno del 1965, il gruppo Tel Quel fa uscire un volume speciale, il ventitreesimo, dedicato in gran parte a Dante in occasione del settimo centenario dalla nascita del poeta. La presentazione del numero, riportata sulla fascetta editoriale, appare volutamente provocatoria: “Conoscete Dante?”¹⁸. E non a caso: come da intenzione del comitato di redazione il volume si vuole esplicita risposta al “discorso desolante (vuoto e pomposo) di Saint-John Perse”¹⁹. Nei quattro saggi critici proposti, di epoche e di natura diversa, un tratto fa da legante concettuale: Dante è considerato come poeta estremamente “moderno”, universale. In apertura si trova un “Dante dans la perspective philosophique” di Schelling nella traduzione di Jacques Legrand; seguono Sollers, con “Dante et la traversée de l'écriture”, Edoardo Sanguineti con “Inf. VIII” (un brano già pubblicato dalla rivista *Il Verri* e qui tradotto in francese da Jean Thibaudeau) e Bernard Stambler con un'analisi dei sogni che popolano la *Commedia* tradotta da Denis Roche (“Trois rêves”). A chiudere la rassegna, una traduzione ad opera di Risset di una lettera di Giambattista Vico indirizzata a Gherardo Degli Angioli e presentata con il titolo “Sur Dante et sur la nature de la vraie poésie”.

¹⁶ Orig. Saint-John Perse 1965, 9-10, rispettivamente: “Pour la septième fois l'appel séculaire du nom! Dante Alighieri!”, “Il y a, dans l'histoire d'un grand nom, quelque chose qui s'accroît au-delà de l'humain”, “Privilège du génie à son plus libre accès d'omnipotence, courant de haut, sous sa loi propre”.

¹⁷ Orig. *ivi*, 11-12: “œuvre de poète et non plus d'humaniste [où] l'évasion philosophique procède moins d'une spéculation que d'un sentiment [...] elle garde, rebelle, contre toute prise d'intellect, sa liaison vivante avec le mouvement même de l'être”.

¹⁸ Orig. *Tel Quel* 1965: “Connaissez-vous Dante?”

¹⁹ Orig. *ivi*, 74: “désolant discours (vide et pompeux) de Saint-John Perse”.

Come Risset ebbe modo di dichiarare a più riprese (Risset 2010a, xxxiii; 2011a, 162), fu proprio il saggio di Sollers a segnare per la studiosa la riscoperta di Dante attraverso la possibilità di un nuovo approccio critico. Introducendo l'analisi dantesca con la constatazione di un sostanziale fraintendimento dell'intera opera nel corso dei secoli, Sollers sottolinea come, in termini di invisibilità letteraria, il poeta fiorentino potrebbe paradossalmente essere paragonato a Sade (1965, 12): tanto l'uno è rimosso dalla società a causa di contenuti reputati scabrosi, quanto l'altro è dimenticato per il motivo opposto, ossia in qualità di presunto araldo del cattolicesimo. In "Dante et la traversée de l'écriture", viceversa, il poeta non è più visto come quella sorta di moralizzatore che relega i nemici all'inferno e gli amici in paradiso, e nemmeno come un personaggio semi-mitologico che scorrazza, a proprio piacimento, nell'aldilà. Ciò su cui si insiste è invece la dimensione di scrittore, di fine conoscitore della materia linguistica che ha piena consapevolezza dei quattro sensi che informano la *Commedia* (*Epistola* XIII, 20-22) e che fanno di questa opera un testo al tempo stesso letterario, politico e filosofico. A rendere moderno e universale il "poema sacro" è, per Sollers, la doppia dimensione che esso convoglia: quella del *poeta* Dante che cerca il proprio stile ma, soprattutto, quella del *teorico* che inventa a tutti gli effetti una lingua nazionale che si sostituisca al latino. E il mezzo attraverso il quale questa invenzione può avere luogo è proprio la poesia, definita nel *De vulgari eloquentia* come "fictio rhetorica musicaque poita" (II, IV, 2) e dunque strettamente legata al ritmo: "non dimentichiamo", precisa Sollers, "che ciò che noi chiamiamo *musica* nasce, secondo una significativa convergenza, insieme a Dante: apparizione con l'*Ars Nova* dell'isoritmia, della notazione proporzionale, sviluppo della polifonia [...] rivoluzione che è soprattutto una rivoluzione della *scrittura* segnata dalla nascita delle *righe*"²⁰. Da qui l'importanza che la componente del significante riveste nell'opera dantesca: specialmente nella *Vita Nova*, attraverso la descrizione degli stati d'animo provocati dalla vista – e dal pensiero – di Beatrice, l'autore sembra mettere in scena uno spazio in cui il corpo diventa "significante principale" e dove "la sfera della determinazione simbolica [è] raggiunta nel tremore del desiderio"²¹. La sfera del significante, rappresentata dal corpo di Dante, si oppone così al significato assoluto, che è Beatrice. Prendendo in prestito alcuni termini dalla psicanalisi lacaniana, Sollers definisce Dante come un soggetto che fa esperienza della propria condizione mediante la scrittura:

²⁰ Orig. Sollers 1965, 18: "n'oublions pas que ce que nous appelons *musique* naît, selon une convergence significative, en même temps que Dante: apparition, avec l'*Ars Nova*, de l'isorhythmie, de la notation proportionnelle, développement de la polyphonie [...]; révolution qui est surtout une révolution d'écriture marquée par le surgissement des *lignes*". Corsivi nel testo.

²¹ Orig. *ivi*, 25, rispettivamente: "signifiant majeur", "le champ de la détermination symbolique [est] atteint dans le tremblement du désir".

tutte le poesie che compongono la *Vita Nova* sono infatti concepite come racconto di un episodio della vita di Dante e, a loro volta, vengono accompagnate da un commento dell'autore. Si tratta di un triplice passaggio: un soggetto che dapprima vive, poi scrive, e poi commenta quanto ha scritto. Lo stesso schema si registra nella *Commedia*, dove Dante è al tempo stesso autore, narratore e personaggio: l'intero poema – conclude Sollers – non fa altro che rimandare ad un unico oggetto, ovvero l'atto della scrittura, “la traversata della scrittura” per l'appunto. È così che, attraverso un'immagine poi ripresa e ampliata da Risset, Sollers applica all'opera la stessa definizione che Alano di Lilla riservava a Dio: “La *Commedia* è ovunque e in nessun luogo. La sua circonferenza è ovunque e il suo centro in nessun luogo”; autore e lettore diventano una cosa sola, “Pio che viene allora dal linguaggio non è quello dell'individuo ma del linguaggio stesso divenuto altro [...] è per questo che può essere soggetto e oggetto, poeta, attore e spettatore al tempo stesso”²². Mentre all'*Inferno* le anime appaiono private della parola nel loro essere condannate a ripetere infinitamente il racconto di quanto le ha condotte al peccato (condizione afasica di un significato ormai vuoto), nel *Purgatorio* si assiste al trionfo di musica e poesia che segna il momento della riappropriazione delle funzionalità della lingua. Ma è solo con il *Paradiso* che si raggiunge la pienezza del significante: la parola non è più finalizzata alla comunicazione ma è solo emanazione del desiderio supremo di Dio. Non è un caso che proprio nell'ultimo regno aumentino i riferimenti all'opera stessa, quella che Dante sta già scrivendo ma di cui profetizza la venuta per bocca delle anime che incontra. Scrivere diventa urgenza: l'imperativo (e con esso, il timore del fallimento) è essere ricordati, far sì che le generazioni successive continuino la trasmissione della parola (*Par.* XVII, vv. 118-120). La fine della *Commedia*, segnata dalla contemplazione divina, viene allora letta da Sollers come il compimento del viaggio della scrittura suggellato dalla visione ultima di quella costellazione “del senso e delle parole la cui entrata si trova nel mezzo del cammin di nostra vita”²³.

3. *Genesi di una traduzione*

Due eventi, pressoché concomitanti, possono essere considerati come determinanti nella decisione di Risset di intraprendere la traduzione della *Commedia*. Il primo è costituito dalla pubblicazione dell'edizione della *Com-*

²² Orig. *ibidem*: “La *Comédie* est partout, elle est nulle part. Sa circonférence est partout, son centre nulle part”, “le ‘je’ qui vient alors au langage est celui, non pas de l'individu, mais du langage lui-même devenu autre [...]. C'est pourquoi il peut être sujet et objet, poète, acteur et spectateur à la fois”.

²³ Orig. *ivi*, 32: “du sens et des mots dont l'entrée se trouve au milieu du chemin de notre vie”.

media secondo l'antica vulgata curata, tra il 1966 e il 1967, da Giorgio Petrocchi, che Risset conosceva in quanto Preside dell'allora facoltà di Magistero dell'Università La Sapienza di Roma presso la quale insegnava (Risset 2010a, xxxiii-xxxiv). L'edizione di Petrocchi si distingueva da quelle in circolazione per la scelta di basarsi sui manoscritti più antichi, ossia su quelli anteriori alla versione approvata e divulgata da Boccaccio. L'interesse filologico di questa impresa appare tanto più interessante se si considera l'antica *querelle* relativa a quali testimoni tenere in considerazione nella stesura di un'edizione di riferimento della *Commedia* (Vergani 1969): le numerosissime varianti presenti nei testimoni andavano segnalate mediante una *recensio* totale dei codici? Oppure, a causa dell'accertata compromissione del testo originario, bisognava privilegiare un unico testimone? Petrocchi compie, in questo quadro, una vera e propria operazione di "pulizia", decidendo di procedere con l'esame di tutti i manoscritti anteriori all'edizione di Boccaccio ma senza riportare nella versione finale tutte le varianti, molte delle quali classificabili come semplici distorsioni dialettali, non utili all'analisi testuale. Nelle intenzioni dello studioso il poema dantesco doveva essere presentato come *testo* da leggere, più facilmente fruibile rispetto alle imponenti edizioni critiche precedenti. A colpire Risset fu l'impressione di trovarsi di fronte ad un nuovo Dante, alla cui lingua era restituita tutta "l'asprezza"²⁴ originale, non più addolcita dagli interventi dei copisti. Non meno importante, la scelta di operare alcune apocopi ("i" al posto di "io", ad esempio), pur non alterando di fatto il conteggio sillabico, conferiva ai versi un tutt'altro ritmo, quella "velocità" della poesia contemporanea che, come si vedrà, la traduttrice scelse di mettere al centro della sua versione francese (Risset 1990, 23).

Fu proprio sulla scia della lettura dell'edizione di Petrocchi che Risset, incoraggiata da quest'ultimo (2011a, 162), propose a Paul Flamand, allora direttore della casa editrice parigina Seuil, di pubblicare un *Dante par lui-même* da inserire nella collana "Écrivains de toujours", nella quale erano già comparsi nomi celebri come quelli di Victor Hugo, Gustave Flaubert, Jean Racine e, tra gli stranieri, William Shakespeare, Niccolò Machiavelli e James Joyce. Questo progetto si tradusse ben presto in un nulla di fatto a causa della reticenza dell'editore a inserire nel catalogo uno scrittore considerato completamente slegato dalla modernità e, quindi, di nessun interesse commerciale, "uno scrittore polveroso", insomma (ivi, 161).

Archiviata l'ipotesi di un *Dante par lui-même*, Denis Roche, allora direttore della collana "Fiction & Cie." di Seuil, riuscì almeno a far approvare la proposta di un volume che avrebbe avuto come titolo *Dante écrivain*: l'idea di fondo era quella di tracciare una panoramica sull'intera produzione dantesca tentando di ridonare all'autore trecentesco una dimensione più moderna attraverso una

²⁴ Trad. it. di Laurenti 2017, 18. Orig. Risset 1994, 60: "àpreté".

lettura che tenesse conto delle nuove tendenze della critica; impresa che, come si è visto, appariva del tutto in linea con la prospettiva sollersiana. Se la storia della ricezione dantesca in Francia dimostra bene la conoscenza parziale, e talvolta stereotipata, dei francesi intorno alla figura del poeta, non stupisce che Risset volesse tentare un'operazione di *tabula rasa* attraverso cui approdare poi alla tesi di fondo: quella di un Dante che è prima di tutto uno *scrittore*. L'uso di quest'ultimo termine appare doppiamente rivelatore: ponendo immediatamente in relazione il poeta con le nozioni di *écriture* e di analisi testuale di impronta post-strutturalista, Risset faceva anche eco a *Sollers écrivain*, la raccolta di saggi che Roland Barthes aveva dedicato qualche anno prima al capofila di Tel Quel (Risset 2011a, 162). Così come Barthes “difendeva Sollers da quanti lo vedevano come un ideologo, un politico, per riportarlo alla sua dimensione di scrittore” (*ibidem*), Risset allontana Dante dalla tradizione che lo aveva relegato al rango di moralizzatore, di teologo o, tutt'al più, di poeta oscuro. A interessare Risset è dunque “quella che Yves Bonnefoy chiama la coscienza di sé della poesia” (*ibidem*), la consapevolezza dell'atto poetico rintracciabile non solo nei testi teorici ma anche nella stessa *Commedia*.

In *Dante écrivain*, dunque, il poeta viene letto alla luce della linguistica post-saussuriana, della psicanalisi e di quella letteratura del XX secolo che si situa ai margini del canone tradizionale. Il saggio risulta così fondato su un approccio lontano dalle “interpretazioni accademicamente patentate” (Di Girolamo 1985, 364) che dà vita a spunti critici particolarmente fecondi. Ne è un esempio l'applicazione della nozione kristeviana di presimbolico alla lingua dantesca, la quale parrebbe conservare “in sé le valenze infantili (cioè a dire in qualche modo predisposta foneticamente ad accogliere all'interno di un'organizzazione simbolica compiuta l'invenzione inclassificabile del momento presimbolico)”²⁵. Il principio del piacere freudiano (o il “piacere del testo” barthesiano) diventa manifesto nella lunga serie di neologismi denominati conati dal poeta: oltre al celebre “trasumanar”, i vari “indovarsi”, “imparadissar”, “intuarsi” e, persino, “indiarsi” (ossia avvicinarsi a Dio) dimostrano che la lingua, plasmabile, concede ampio spazio al significante. Lo stesso vale per la paronomasia, ancora di difficile interpretazione, del settimo canto dell'*Inferno*: “Pape Satàn, pape Satàn aleppe!”, una probabile mescolanza di ebraico e latino o, forse, una completa invenzione dell'autore. Questa componente presimbolica e infantile, peraltro, trova un parziale riscontro nei diversi luoghi del poema in cui il narratore, assumendo i tratti dell'*infans*, necessita di una guida rappresentata dalla figura paterna di Virgilio dapprima (“dolcissimo padre”, *Purg.* XXX, v. 50) e di Beatrice poi (“Così la madre al figlio par superba / com'ella parve a me”, *Purg.* XXX, vv. 79-80).

²⁵ Trad. it. di Galletti 1984, 51. Orig. Risset 1982, 72: “en soi les valences enfantines (prédisposée en quelque sorte phonétiquement à accueillir dans une organisation symbolique achevée l'invention inclassable du moment pré-symbolique”.

Altrettanto felice appare l'utilizzo della bi-logica di Ignacio Matte Blanco per spiegare il dogma dell'incarnazione esposto nell'antitesi che apre l'ultimo canto del *Paradiso*, nella quale Maria è definita, per bocca di san Bernardo, come "Vergine Madre, figlia del tuo figlio" (XXXIII, v. 1). Risset commenta: "si è tentati di pensare alla teoria della logica binaria, secondo la quale la possibilità costante della simmetria nel discorso definisce proprio la *logica dell'inconscio*: perfetta reversibilità degli enunciati"²⁶. Se letta alla luce di una logica diversa rispetto a quella aristotelica, fondata sul principio di non contraddizione, la proposizione dantesca diventa quindi non solo possibile, ma cessa anche di essere paradossale, inquadrandosi in una prospettiva in cui, proprio come nell'inconscio, regna la non contraddittorietà degli enunciati. L'espressione "figlia del tuo figlio" diviene così legittima grazie ad un rapporto di tipo simmetrico, dove se $A=B$, allora $B=A$; rapporto peraltro già presente nella teologia negativa di Eckhart o di Dionigi l'Areopagita e al centro di *L'Improbable* di Yves Bonnefoy (1959), autore caro a Risset.

A differenza di quel XIX secolo che aveva visto nell'*Inferno* la più interessante delle cantiche, il *Paradiso* viene inserito da Risset in un'inedita prospettiva storica che segna un passo in avanti rispetto alle riflessioni di Tel Quel: "Noi che abbiamo conosciuto il XX secolo e le sue terribili peripezie possiamo dirci esperti d'inferno ancor più dei contemporanei di Gustave Doré"²⁷. E l'inferno a cui l'autrice si riferisce – lo si intuisce immediatamente – non è altro che Auschwitz, i cui contorni sembrano sorprendentemente vicini al paesaggio descritto da Dante: dalle lacrime del Veglio di Creta che formano i fiumi dell'oltretomba (sorta di geografia distopica che ricorda la mappa delle ferrovie su cui circolavano i convogli nazisti), a quelle di Lucifero prodotte a intervalli regolari, quasi meccanicamente: a riprova che il male può divenire, come intuito da Hanna Arendt, un'attività industriale (Risset 2010a, xviii). In questo quadro, è il *Paradiso* ad apparire più vicino alla sensibilità dell'uomo contemporaneo, rappresentando una speranza affidata non tanto alla beatitudine religiosa quanto al potere del linguaggio poetico, vero protagonista dell'ultima cantica. Non è un caso, secondo Risset, che proprio in *Paradiso* (XXV, vv. 1-9) abbia luogo l'importante presa di coscienza di Dante del suo ruolo di poeta similmente a quanto avverrà con Proust alla fine della *Recherche*. Presa di coscienza dai caratteri estremamente moderni, soprattutto per un'epoca in cui la figura autoriale non era ancora stata codificata. Proprio a partire da questo elemento Risset riprende l'intuizione sollersiana per cui la *Commedia* metterebbe in scena la sua propria stesura facendosi celebrazione dell'atto poetico stesso.

²⁶Trad. it. ivi, 30. Orig. ivi, 44: "On est tenté de penser à la théorie de la logique binaire selon laquelle la possibilité constante de la symétrie dans le discours définit précisément la *logique de l'inconscient*: parfaite réversibilité des énoncés". Corsivo nel testo.

²⁷Orig. Risset 2010a, 1: "Nous qui avons connu le XXe siècle et ses terribles péripéties, nous pouvons nous dire experts en enfer, plus encore que les contemporains de Gustave Doré".

Ma l'analisi contenuta in *Dante écrivain* si spinge ancora più in là: rifacendosi all'immagine della *Commedia* come cerchio, l'autrice sottolinea come il cammino che porta Dante alla rivelazione finale inizi ben prima dello smarrimento nella "selva oscura" e precisamente all'epoca della stesura della *Vita Nova*, quando lo stato di erranza in cui versava il poeta non gli permetteva di accedere alla visione di Beatrice: il viaggio nell'aldilà sarebbe, allora, un procedere a spirale fino all'incontro con l'ultimo cerchio, quello indicibile e inconcepibile della divinità. Ma, aggiunge Risset citando Wittgenstein:

Se invece prendiamo in considerazione 'la possibilità che la creazione sia innanzitutto creazione di un linguaggio che dice l'impossibile', possiamo capire allora il movimento prodigioso con il quale si inventa, punto per punto, il linguaggio poetico di un testo misterioso e capitale della nostra civiltà, chiamato 'Divina Commedia' ma che si definiva da sé, più semplicemente, come 'poema sacro'.²⁸

4. Il "legame musaico" dantesco: l'enjeu traduttivo

Se *Dante écrivain* costituisce una tappa fondamentale per comprendere l'impianto teorico alla base della versione rissettiana della *Commedia*, non è un caso che proprio in questo volume si trovino i primi tentativi, ancora frammentari, di traduzione: subito dopo il capitolo "Storia di un'assenza", sono inseriti quattro canti in francese tra cui il primo di ogni cantica (*Inferno* I, *Purgatorio* I, *Paradiso* I) insieme al XXXIII del *Paradiso*, l'ultimo dell'intera opera. Nondimeno, come intuito da Jean-Pierre Ferrini, una primitiva traccia di traduzione può essere reperita nella prima raccolta poetica (*Jeu*) pubblicata da Risset (1971) dove il verso del XXVIII canto del *Purgatorio* "la divina foresta spessa e viva" è riportato in francese con la formula "la forêt épaisse et vive" (Risset 1971, 30) amputata dell'aggettivo iniziale "divina": "forse", suggerisce Ferrini "è proprio la divinità della *Commedia* che la frenava, le impediva di cominciare, ritardava l'idea della scalata"²⁹. Fino al 1985, in effetti, data in cui Flammarion darà alle stampe l'*Enfer*, si susseguono solo piccole pubblicazioni con estratti della traduzione ancora in cantiere. Tutto lascerebbe pensare che, in questa fase, Risset non avesse intenzione di intraprendere la mastodontica operazione di traduzione dell'intera opera.

²⁸ Trad. it. di Galletti 1984, 164. Orig. Risset 1982, 205: "si l'on envisage [...] 'la possibilité que la création soit d'abord la création d'un langage qui dit l'impossible' alors on peut comprendre le prodigieux mouvement par lequel s'invente, point par point, le langage poétique d'un texte mystérieux et nodal de notre civilisation qu'on appelle 'Divine Comédie' mais qui se nommait soi-même, plus simplement, 'poème sacré'".

²⁹ Orig. Ferrini 2017, 94: "peut-être, est-ce cette divinité de la *Comédie* qui la retenait, l'empêchait de commencer, retardait l'idée d'escalade".

La scelta di misurarsi con una nuova versione francese sembra apparire via via come una necessità imposta dalla frequentazione del testo originale in preparazione di *Dante écrivain* così come dall'insoddisfacente confronto con le traduzioni circolanti all'epoca. Traduzioni che, forse eccessivamente rispettose del testo dantesco, non tenevano conto di quella che Risset definisce "la velocità della *Commedia*" (1990, 23) ossia un ritmo incalzante, una "febbre" narrativa che si accompagna a un linguaggio semplice, trasparente. Tradurre Dante, Risset ne è cosciente, "si rivela [...] un'impresa disperata"³⁰: come emulare la famosa terza rima o, quantomeno, compensarne l'assenza? Come far sì che la versione francese sia in grado di cogliere il "plurilinguismo" dantesco (Contini 1970, 171)? A questi problemi si aggiungono quelli specifici legati alla lingua d'arrivo, in questo caso il francese: come coniugare una tradizione poetica consolidata che si basa sull'alessandrino con quella italiana, prettamente caratterizzata dall'endecasillabo? In tal senso, non resta che ammettere una parziale sconfitta e dichiarare "il legame musaico" (*Convivio* I, 7) troppo solido perché "l'arcata"³¹ auspicata da Walter Benjamin possa aprirsi. Le soluzioni adottate nel corso dei secoli, così come le versioni contemporanee – spiega Risset – non sono altro che dei compromessi, frutto di una scelta del traduttore di privilegiare alcuni tratti al posto di altri³². Certamente resta la consapevolezza che qualcosa, nel tessuto del testo, "una parte del colore, della varietà di Dante" (Risset 1986, 13), sarà inevitabilmente persa. Quel che invece la traduzione si propone di far passare nella lingua d'arrivo è "il tono" del poema, ovvero, secondo un'espressione proustiana, "l'aria della canzone" dantesca, il soffio personale e inconfondibile dell'autore: "il ritmo, diverso dal metro, e che appartiene solo all'autore"³³.

La premessa teorica che guida l'approccio traduttivo è, in tal senso, emblematica della rottura rispetto alle versioni precedenti: "ciò che conta nell'atto di tradurre non può essere il rispetto obbligatorio. 'Fedeltà', 'trasparenza', 'equivalenza' non trasmettono altro che una visione ristretta e ancillare di quest'atto"³⁴. Tradurre, per Risset, si pone così come gesto non dissociabile

³⁰ Trad. it. di Galletti 1984, 178. Orig. Risset 1982, 236: "se révèle une entreprise désespérée".

³¹ Orig. Benjamin 1961 [1921], 66: "die Arcade".

³² Una discussione ampia sull'argomento meriterebbe certamente di essere svolta in altra sede, qui ci si limiterà pertanto a dare qualche cenno utile a comprendere la specificità dell'approccio rissettiano. Gli articoli che approfondiscono l'approccio traduttivo mediante una metodologia comparatistica sono molteplici. Per una visione d'insieme si rimanda a Vegliante 2005 e Bec 1990.

³³ Orig. Risset 2011b, 8, rispettivamente: "le ton", "l'air de la chanson", "le rythme, différent du mètre, et qui n'appartient qu'à son auteur".

³⁴ Orig. Risset 2010a, xxxv: "ce qui importe dans l'acte de traduire ne saurait être le respect obligatoire. 'Fidélité', 'transparence', 'équivalence' ne transmettent qu'une vision étriquée, ancillaire d'un tel acte".

da quello di scrittura nel suo senso più profondo (2010a, xxxv). È proprio a partire da questa constatazione che la *Commedia* rissettiana deve essere letta: Risset traduce da poeta, portando la *Commedia* in francese attraverso il proprio modo di fare poesia. La lingua scelta, pertanto, sarà quanto più possibile lontana “dal francese classico, sempre disciplinato e strutturato dall’inevitabile alessandrino, autoritario e simmetrico”³⁵.

Da qui, la grande innovazione: l’uso del verso libero. Ad eccezione della versione di Louise Espinasse-Mongenet (1965), nessuna traduzione precedente aveva mai messo in discussione l’impiego di una metrica regolare³⁶: tutt’al più si erano cercati dei surrogati attraverso l’adozione di un verso spesso più comune nella metrica francese che in quella italiana, come il decasillabo o l’alessandrino in rima baciata, incatenata o libera (Scialom 1986). Rifacendosi alle teorie di Remy de Gourmont che, a partire dal 1899, amplia la riflessione sull’uso del verso libero³⁷, Risset propone di adottare delle strutture metriche variabili (2010b, 202): le unità ritmo-melodiche così concepite si volevano maggiormente in linea con la flessibilità dell’endecasillabo italiano dove, a differenza del decasillabo o dell’alessandrino francese, sono previsti due diversi tipi cesura, *a maggiore* o *a minore*, con possibilità di accentuazione sulla quarta o sesta sillaba (Marchese 1985, 159). Come intuito da Giuseppe Edoardo Sansone, al di là del ricorso a un metro più o meno conforme all’endecasillabo italiano, “una scelta preordinata in campo decisamente metrico” avrebbe forse comportato “infinite rinunce, tradimenti tornanti in nome delle sicurezze ritmiche attribuite ai ritorni accentativi della versificazione chiusa” (1990, 159). Con l’abolizione di uno schema sillabico fisso, quel che si viene a creare è invece una serie di versi di lunghezza variabile molto vicini alla produzione poetica francese del XX secolo e quindi, secondo le intenzioni della traduttrice, maggiormente in grado di presentare Dante in una luce nuova, quella dell’irregolarità, dell’eccezione che rompe la monotonia prosodica (Risset 2010a, xxxv). Si comprende così come mai Sansone definì la versione rissettiana come “traduzione ritmica” che si esplica in un “dosaggio sempre compensato fra pause e moti, fra sospensioni e fughe, fra scissioni e riprese” (1990, 167).

³⁵ *Ibidem*: “du français classique, toujours discipliné et structuré par l’inévitable alexandrin, autoritaire et symétrique”.

³⁶ Fatta eccezione per qualche traduzione frammentaria, spesso pubblicata a margine di studi dedicati a Dante, con funzione di citazione esplicativa (Scialom 1986).

³⁷ Se la questione delle origini del verso libero è ancora dibattuta (Boschian 2009), Gourmont esclude che la messa in discussione della cesura classica dell’alessandrino, iniziata nel secolo precedente con la generazione romantica, possa aver costituito un punto di svolta nell’evoluzione della metrica francese. Ad ogni modo, non vi è dubbio che il verso libero trovi un primo impiego sistematico con Gustave Kahn e Francis Viéle-Griffin, contemporanei di Remy de Gourmont e da quest’ultimo menzionati nell’*Esthétique de la langue française* come teorici del *vers-librisme*. È proprio a Gourmont che Risset fa esplicito riferimento in qualità di “aiuto [...] al traduttore” (2010b, 201).

Certamente, la scelta del verso libero porta con sé l'inevitabile conseguenza di dover rinunciare a uno dei tratti più peculiari della *Commedia*: quella celebre terza rima che, secondo la puntuale definizione di Yves Bonnefoy, possiederebbe una divisione sillabica sempre asimmetrica in grado di suggerire "il rimando a un infinito in avanti, di natura sconosciuta, misteriosa"³⁸. Si tratta certamente di una perdita importante – per quanto pochi traduttori, almeno fino alle recentissime versioni dell'*Enfer* e del *Purgatoire* di Danièle Robert (2016 e 2018), abbiano provato ad emularla (Scialom 1986) –, perdita che nasconde la grandiosa invenzione di questo verso, sfruttato da Dante come mai era stato fatto prima. Eppure, è lo stesso Bonnefoy ad ammettere senza alcuna esitazione l'impossibilità di tradurla in francese, pena la creazione di una prosodia artificiosa, di "spiacevoli situazioni di adattamento del contenuto alla forma"³⁹. Se, infatti, la scelta di Dante di utilizzare questo verso doveva porsi, all'epoca, come una sorta di rifiuto della metrica tradizionale latina, troppo rigida, inadatta alla materia della *Commedia*, riproporre un'uguale schematicità nella traduzione equivarrebbe oggi a portare avanti un'operazione concettualmente contraria alla formula innovativa del poeta (Bonnefoy 2013, 161).

"Ricorrere a delle rime il più spesso possibile, come sembrerebbe naturale, finiva per indebolire il testo, per renderlo meccanico. E in Dante invece non c'è mai meccanicità", spiega ancora Risset (1986, 13). Sempre secondo quanto osservato da Remy de Gourmont rispetto alla prosodia moderna, le rime proposte da Risset non sono più quelle "dell'occhio", "vecchie rime logore"⁴⁰ che stancano il lettore e eliminano il senso di sorpresa. Viceversa, quel che si mette in moto è un ricco sistema di assonanze, di rime "fondate sul suono"⁴¹ che ridonano importanza alla poesia in quanto pratica orale piuttosto che al grafismo imposto dall'invenzione della stampa. In questo contesto, lo strumento privilegiato, "tesoro della lingua francese" è la cosiddetta "e" muta, in grado di passare da "vocale piena a [...] vibrazione di una consonante"⁴², da posizione atona a tonica, consentendo di creare flessibilità nel ritmo del verso.

A queste scelte metriche si accompagna una altrettanto radicale presa di posizione da parte di Risset rispetto alla questione lessicale. Se la studiosa riconosce che idealmente la traduzione dovrebbe essere in grado di mostrare al lettore francese la grande varietà di registri linguistici utilizzati da Dante,

³⁸ Orig. Bonnefoy 2013, 160-161: "le rappel d'un infini en avant, de sorte inconnue, mystérieuse".

³⁹ Orig. *ivi*, 167: "de pénibles situations d'ajustement du contenu à la forme".

⁴⁰ Orig. Gourmont 1955 [1899], 148-149, rispettivamente: "rimes pour l'œil", "vieilles rimes usées".

⁴¹ Orig. Risset 2010b, 202: "fondées sur le son".

⁴² Orig. Risset 2011b, 9: "trésor de la langue française", "de voyelle pleine à [...] vibration d'une consonne".

ammette però l'impossibilità di rendere in francese questo plurilinguismo senza sfociare nell'arcaismo o nell'uso del dialetto, il cui statuto in Francia non corrisponde affatto a quello italiano. "La lingua poetica francese è nata monocolora, rendendo quindi difficilissimo introdursi senza cadere nel pittoresco" (Risset 2011a, 164). Posto che la priorità, come si è visto, è conferita al ritmo, per Risset il traduttore deve essere in grado di suggerire la radicalità della scelta di Dante di scrivere un'opera poetica in volgare italiano scartando il latino e approdando a un italiano estremamente moderno. In altre parole, la traduzione deve dare l'idea di un Dante che, lontano dal guardare indietro al passato della lingua, sia invece completamente proiettato nel futuro (Risset 2010b, 200). La scelta di Risset non potrà allora che essere quella di un lessico contemporaneo, il più possibile chiaro anche senza quelle note esplicative che, come intuito da Petrocchi, rallentavano il ritmo della lettura. Non bisogna, tuttavia, intendere questa propensione alla chiarezza come una sistematica resa esplicativa dei versi danteschi: talora sono le formule analitiche ad essere predilette, talaltra la polisemia dei termini autoriali viene mantenuta se non, addirittura, amplificata (Sansone 1990, 166). Infine, ma di certo non ultimo, Risset volle a tutti i costi che l'edizione finale fosse bilingue, con il testo italiano a fronte, una scelta che allora non era così comune come potrebbe apparire oggi (Ferrini 2017, 95). L'intento appare chiaro: la fedeltà al testo è resa esplicita attraverso la possibilità, per il lettore, di entrare in contatto con la corporeità del testo-fonte attraverso l'instaurazione di un dialogo costante tra lingua d'origine e lingua d'arrivo.

La traduzione di Risset conobbe un indiscusso successo con tre ristampe (2001, 2005-2006, 2010) e due edizioni illustrate: una raffigurante gli acquerelli di Miquel Barceló (2004) e l'altra comprendente i disegni di Botticelli (2008). Soprattutto, però, la *Comédie* di Jacqueline Risset ha il merito di aver aperto la strada ad una rilettura di Dante da parte del grande pubblico francese. Tra tutti, è forse Yves Bonnefoy ad averne mirabilmente colto lo spirito:

Una libertà per essere fedeli; fedeli all'essenziale, per il bene dell'opera perché soprattutto essa sia, grazie alla libertà del traduttore, meglio compresa. È quello che ha voluto fare Jacqueline Risset [...]. La sua lingua semplice, senza fioriture, senza preoccupazioni di ordine letterario, assicura a Dante una leggibilità perfettamente nello spirito di un testo in cui le parole sono fondamentali della lingua sempre limpida, malgrado il mistero cui si avvicinano così da presso.⁴³

⁴³ Trad. it. di Martino 2015. Orig. Bonnefoy 2007: "Une liberté pour être fidèle, fidèle pour l'essentiel, l'œuvre gagnant à la délivrance du traducteur d'être, elle d'abord, mieux comprise. C'est ce qu'a voulu Jacqueline Risset [...]. Et sa langue simple, sans fioritures, sans soucis d'effets littéraires, assure à Dante une lisibilité qui est parfaitement dans l'esprit d'un texte dont les mots sont les fondamentaux de la langue et toujours limpides, malgré le mystère au plus près duquel ils se tiennent".

Riferimenti bibliografici

- Alighieri Dante (1968 [1965]), *Opere di Dante Alighieri*, a cura di Fredi Chiappelli, Milano, Mursia.
- Aroux Eugène (1854), *Dante hérétique, révolutionnaire et socialiste. Révélation d'un catholique sur le moyen âge*, Paris, Jules Renouard et Cie.
- Bec Christian (1990), “Le Dante’ en langue française au XX^e siècle. Essai de synthèse”, in Marziano Guglielminetti (a cura di), *Lecture classensi*, vol. XIX, Ravenna, A. Longo, 105-116.
- Benjamin Walter (1961 [1921]), “Die Aufgabe des Übersetzers”, in Id., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 51-69.
- Bonnefoy Yves (2007), “Le paradoxe du traducteur”, in Risset (2007), 7-15. Trad. it. di Nicolas Martino (2015), “Il paradosso del traduttore”, *Alfabeta 2*; online <<https://www.alfabeta2.it/2015/05/23/il-paradosso-del-traduttore/>> (11/2018).
- (2013), “Dante et les mots”, in Id., *L'Autre langue à portée de voix*, Paris, Seuil, 151-172.
- Borges J.L. (1980), *Sette noches*, Città del Messico, Fondo de Cultura Económica.
- Bossi Maurizio, Francini Antonella, Stella Francesco, Tonini Lucia, a cura di (2007), “Rewriting Dante. Le riscritture di Dante. Russia, USA, Italia”, *Semicerchio* 36, 3-88.
- Boschian Catherine (2009), *Le vers libre dans tous ses états. Histoire et poétique d'une forme (1886-1914)*, Paris, L'Harmattan.
- Brignoli Laura (2001), “Le traduzioni settecentesche di Dante in francese. L'esempio di Rivarol”, in Fabio Scottò, Gabriella Catalano (a cura di), *La nascita del concetto moderno di traduzione. Le nazioni europee fra enciclopedismo e epoca romantica*, presentazione di Aurelio Principato, Roma, Armando, 228-242.
- Claudel Paul (1969 [1955]), *Mémoires improvisées*, Paris, Gallimard.
- Contini Gianfranco (1970), *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi.
- Counson Albert (1906), *Dante en France*, Paris, Fontemoing.
- Curtius E.R. (1948), *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke Verlag. Trad. it. di Anna Luzzatto e Mercurio Candela (1992), *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia.
- Di Girolamo Costanzo (1985), “Recensioni: Dante scrittore”, *Belfagor* XL, 3, 363-366.
- de Gourmont Remy (1955 [1899]), *Esthétique de la langue française*, étude de R.-L. Wagner, note de Maurice Sallet, Paris, Mercure de France.
- Farinelli Arturo (1908), *Dante e la Francia dall'età media al secolo di Voltaire*, Milano, Hoepli.
- (1922), *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania. Dante e Goethe*, Torino, Fratelli Bocca Editori.
- Ferrini J.-P. (2006), *Lectures de Dante. Un doux style nouveau*, Paris, Hermann.
- (2017), “Dante en France (après Jacqueline Risset)”, in Marina Galletti (a cura di), *Jacqueline Risset. “Une certaine joie”. Percorsi di scrittura dal Trecento al Novecento*, Roma, Roma TrE-Press, 91-101.
- Flaubert Gustave (1926), “Lettre à Louise Colet, 8-9 mai”, in Id., *Correspondance*, vol. II, Paris, Conard, 406-411.
- Hunkeler Thomas (2008), “Dante à Lyon: des ‘rime petrose’ aux ‘durs épigrammes’”, *Italique* XI, 11, 9-27.
- de Lamartine Alphonse (1857), “Dante”, in Id., *Cours familier de littérature. Un entretien par mois*, vol. III, Paris, chez l'auteur, 367-418.

- Lugli Vittorio (1952), *Dante e Balzac con altri italiani e francesi*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane.
- Marchese Angelo (1985), *L'officina della poesia: principi di poetica*, Milano, Mondadori.
- Mengaldo P.V. (2007), "Dante e Petrarca nella letteratura italiana", *Semicerchio* 36, 214-218.
- Risset Jacqueline (1971), *Jeu*, Paris, Seuil.
- (1982), *Dante écrivain ou l'Intelletto d'amore*, Paris, Seuil. Trad. it. di Marina Galletti con la collaborazione dell'autore (1984), *Dante scrittore*, Milano, Mondadori.
- (1983), "Vitesse de la Comédie", *L'Infini* 2, 3-5.
- (1986), "Ho capito Dante passando per Sade" (intervista di Laura Xella), *L'Unità*, 28 febbraio.
- (1990), "Il mio viaggio appassionato nella Commedia", *L'Unità*, 21 aprile.
- (1994), "Peut-on traduire les géants?", *Mezzavoce* I, 1, 58-61. Trad. it. e cura di Francesco Laurenti (2017), "Si possono tradurre i giganti?", in Id., *Tradurre l'Europa. Jacqueline Risset da Tel Quel ai "Novissimi" a Dante a Machiavelli*, Roma, Artemide, 15-22.
- (2007), *Traduction et mémoire poétique. Dante, Scève, Rimbaud, Proust*, Paris, Hermann.
- (2010a), "Histoire d'une traduction", in Dante Alighieri, *La Divine Comédie* [1985-1990], traduction, introduction et notes de Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, I-XLI.
- (2010b), "Registres linguistiques et prosodiques dans la traduction poétique", in Marco Modenesi, Marisa Verna, G.L. di Bernardini (a cura di), *I registri linguistici come strategia comunicativa e come struttura letteraria*, Atti del convegno della Società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese, Milano, Educatt, 195-202.
- (2011a), "Preistoria di una traduzione. La 'Divine Comédie' francese di Jacqueline Risset" (intervista di Francesco Laurenti), *L'Alighieri* LII, 37, 161-168.
- (2011b), "L'Enjeu musaïque. Sur le traduire", *Revue de la Bibliothèque Nationale de France* XXXVIII, 2, 5-9.
- de Sainte-Beuve C.A. (1929 [1851-1862]), "La Divine Comédie de Dante traduite par M. Mesnard", in Id., *Causeries du lundi*, vol. XI, Paris, Garnier, 198-214.
- Saint-John Perse (1965), *Pour Dante*, Paris, Gallimard.
- Sansone G.E. (1990), "Dante francese e Dante spagnolo. Sulle versioni di J.Risset e A. Crespo", *Testo a fronte* II, 3, 157-176.
- Scialom Marc (1986), "Répertoire chronologique et raisonné des traductions françaises de la 'Divine Comédie' (XVe-XXe siècles)", *Lingua e letteratura* VII, 4, 121-164.
- (1989), "La traduction de la Divine Comédie, baromètre de sa réception en France?", *Revue de littérature comparée* LXIII, 2, 197-207.
- (1993), "Dante, baromètre des passions françaises", in Stéphane Michaud (sous la direction de), *L'Édification. Morales et cultures au XIX^e siècle*, Paris, Créaphis, 133-145.
- Sollers Philippe (1965), "Dante et la traversée de l'écriture", *Tel Quel* 23, 12-32.
- Sozzi Lionello (1985), "Dante e Hugo", in G.L. Beccaria (a cura di), *Letture classensi*, vol. XIV, Ravenna, A. Longo, 45-61.
- Trincherò Cristina (2015), "La prima traduzione francese della 'Vita Nuova' nell'opera dell'italianista Étienne-Jean Delécluze", *Studi Francesi* LIX, 2, 302-318.
- Vegliante J.-C. (2005), "Ridire la 'Commedia' in francese oggi", *Dante* II, 2, 59-79.
- Vergani Luisa (1969), "La Commedia, secondo l'antica vulgata by Dante Alighieri; Giorgio Petrocchi", *Italica* XLVI, 2, 191-193.
- Voltaire (1887 [1761]), "Lettre au R. P. Bettinelli, mars 1761", in Id., *Ceuvres complètes de Voltaire. Correspondance générale*, vol. XLI, Paris, Garnier, 250-252.
- (1878 [1764]), "Le Dante" in Id., *Dictionnaire Philosophique*, vol. XVIII, Paris, Garnier, 312-315.