



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»<sup>1</sup>.

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»<sup>2</sup>. 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<sup>3</sup>. Non è

<sup>1</sup> *Musiche della vita*, programma di Radio Rai Tre, prima puntata (03/04/2011).

<sup>2</sup> *Ivi*.

<sup>3</sup> 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* – sembrano 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 comptons 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»<sup>4</sup>.

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<sup>5</sup>.

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»<sup>6</sup>. 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

<sup>4</sup> J. RISSET, *Les Instants les éclairs*, Gallimard, Paris 2014, pp. 45-46.

<sup>5</sup> COLETTE, *Sido*, in *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de CL. PICHOS, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris 1984-2001, t. III, p. 506.

<sup>6</sup> 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»<sup>7</sup>, 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*<sup>8</sup>.

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»<sup>9</sup>. 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

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>8</sup> J. KRISTEVA, *Colette ou la chair du monde*, in *Le Génie féminin*, Fayard, Paris 2002, p. 27.

<sup>9</sup> 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»<sup>10</sup>, e al quale Kristeva dà anche il nome di «semiotico»<sup>11</sup>, 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)»<sup>12</sup>. 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»<sup>13</sup>.

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

<sup>10</sup> *Ivi*.

<sup>11</sup> J. KRISTEVA, *Politique de la littérature*, in *Polylogue*, Seuil, Paris 1977, p. 14.

<sup>12</sup> J. RISSET, *Dante écrivain ou l'Intelletto d'amore*, Seuil, Paris 1982, p. 72.

<sup>13</sup> 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?»<sup>14</sup>, 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»<sup>15</sup>, 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<sup>16</sup>.

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

---

<sup>14</sup> J. RISSET, *Les Instants les éclairs*, cit., p. 54.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>16</sup> *Ivi.*

letteratura come «espressione del logocentrismo<sup>17</sup>», 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)»<sup>18</sup>. 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*<sup>19</sup>. 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»<sup>20</sup>.

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*,

<sup>17</sup> 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.

<sup>18</sup> PH. SOLLERS, *L'écriture fonction de transformation sociale* in TEL QUEL (Collettivo), *Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris 1968 p. 400.

<sup>19</sup> J.-J. GOUX, *Marx et l'inscription du travail*, in TEL QUEL, *Théorie d'ensemble*, cit., pp. 188-189.

<sup>20</sup> 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*<sup>21</sup>. 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 hérissé 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...<sup>22</sup>

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-

---

<sup>21</sup> 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.

<sup>22</sup> 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<sup>23</sup>.

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 goût 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<sup>24</sup>.

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

<sup>23</sup> PH. SOLLERS, *Le Parc*, Seuil, Paris 1961, pp. 20-21.

<sup>24</sup> 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*<sup>25</sup>, 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»<sup>26</sup>. 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 Valéry Larbaud: «Mais j'emploie ces mots comme les enfants ceux de grandes personnes: je leur donne le sens qui me séduit le plus»<sup>27</sup>.

«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<sup>28</sup>. 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<sup>29</sup>: 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<sup>30</sup> in Colette ci troviamo in presenza di puri momenti di godimento, «une langue de goût» come la definisce ancora Kristeva<sup>31</sup>, 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»<sup>32</sup>.

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*

<sup>25</sup> Cfr. J.-J. GOUX, *Marx et l'inscription du travail*, cit., p. 188.

<sup>26</sup> J. KRISTEVA, *Colette ou la chair du monde*, cit., p. 275.

<sup>27</sup> V. LARBAUD, *Jaune Bleu Blanc*, in *Œuvres*, Gallimard, Paris 1957, p. 870.

<sup>28</sup> COLETTE, *Lettres à ses pairs*, sous la direction de CL. PICHOS, R. FORBIN, Flammarion Paris 1973, p. 382.

<sup>29</sup> J. KRISTEVA, *Colette ou la chair du monde*, cit., p. 29.

<sup>30</sup> Cfr. in particolare, le analisi di Philippe Hamon in PH. HAMON, *Du Descriptif*, Hachette, Paris 1993.

<sup>31</sup> J. KRISTEVA, *Colette ou la chair du monde*, cit., p. 274.

<sup>32</sup> 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'»<sup>33</sup>. 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 risollevarlo 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»<sup>34</sup>, 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 les 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»<sup>35</sup>. 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 anti-tetico (e, al tempo stesso, complementare) a quello simbolico dei Padri per la presenza di un'«hétérogénéité du sens»<sup>36</sup> che si oppone alla morale tradizionale e alla legge civile della sfera simbolica. Il linguaggio poetico – che

<sup>33</sup> J. RISSET, *C'è del genio nelle donne*, cit.

<sup>34</sup> J. THURMAN, *Una vita di Colette. I segreti della carne*, Feltrinelli, Milano 2001, p. 97.

<sup>35</sup> COLETTE, *Lettres à ses pairs*, cit., p. 432.

<sup>36</sup> 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»<sup>37</sup> 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»<sup>38</sup>.

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»<sup>39</sup>. 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»<sup>40</sup>, Colette insegue il miraggio della ricerca della parola perfetta che, troppo spesso, si traduce nel vuoto della «longue rêverie devant la feuille blanche»<sup>41</sup>.

---

<sup>37</sup> EAD., *Politique de la littérature*, in *Ibid.*, p. 16.

<sup>38</sup> *Ivi.*

<sup>39</sup> COLETTE, *La Chaussette*, in *Journal à rebours, Œuvres complètes*, cit., t. IV, p. 174.

<sup>40</sup> J. RISSET, *Les Instants les éclairs*, cit., p.22.

<sup>41</sup> COLETTE, *La Vagabonde*, cit., p. 1074.