



Laboratorio critico 2015, 2 (5), pp. 1-5

Sezione: Articoli e saggi

ISSN: 2240-3574

L'amour de loin: la riscrittura del discorso amoroso in Jacqueline Risset

Sara SVOLACCHIA

Università degli studi di Firenze

sarasvolacchia@hotmail.it

L'amour de loin è una raccolta poetica pubblicata per Flammarion da Jacqueline Risset nel 1988. Il titolo permette già una prima analisi del contenuto: da un lato, il chiaro riferimento a *l'amor de lonh* di Jauffre Raudel; dall'altro, l'attualizzazione della tematica dell'amore di lontano attraverso la messa in scena di una storia a distanza. Nel 1992 Jacqueline Risset ha tradotto in italiano *L'amour de loin*, pubblicato per Einaudi con il titolo di *Amor di lontano*. Negli stessi anni, una versione acustica dell'opera è stata messa in scena dal regista Enrico Frattaroli con il titolo di *Amor di lontano*¹.

L'opera è articolata in cinque sezioni, ciascuna recante il nome di una stagione. La primavera, che è ripetuta due volte, chiude il volume. Il valore simbolico associato ad ogni stagione è piuttosto evidente: al ciclo naturale si sovrappone quello dello sviluppo della storia d'amore, con la primavera e l'estate che segnano la nascita e il consolidamento della relazione, e l'autunno e l'inverno che ne mostrano la fine dolorosa. Il ritorno della primavera marca, invece, la rinascita dopo la sofferenza della rottura del rapporto e contiene, in potenza, il ritorno alla felicità. A questo proposito, l'autrice ha spiegato come l'introduzione della quinta stagione possa suggerire anche «les possibilités, toujours proustiennes, des intermittences du coeur. Ce qui fait qu'il y a des sortes de reprises, comme des reprises musicales»².

L'amour de loin costituisce la prima raccolta poetica di Risset composta dopo la lettura e lo studio di Dante. Non è un caso che già l'epigrafe mostri un'adesione ad alcuni valori dell'amore cortese, antesignano del Dolce stil novo. In calce troviamo, infatti, alcuni celebri versi di Guillaume de Poitiers: «Je ferai un poème de rien pur; / il ne sera ni sur moi/ni sur d'autres/ il ne sera d'amour ni de jeu-

nesse/ni de rien d'autre,/sinon qu'il fut inventé en dormant sur un cheval»³.

Come ha sottolineato Anatole-Pierre Fuksas⁴, il riferimento a Guillaume de Poitiers pone l'intera raccolta poetica sotto il segno dell'adesione all'amore cortese, già ampiamente evidente nel titolo. A proposito della scelta di rivolgersi verso il tema amoroso attraverso la mediazione della lirica provenzale, Risset ha spiegato in un'intervista che «Les troubadours ont établi une synonymie totale entre ce qu'ils appellent l'amour et le chant. [...] Ce rapport immédiat me semblait quelque chose de très fort, qu'il fallait reprendre. Comme s'il y avait là une source d'énergie et de chant qui était absolument nécessaire »⁵.

L'influenza della lirica provenzale è così evidente che, nello scrivere la sceneggiatura di *L'amor di lontano*, ispirata, appunto, ai versi di Risset, il regista Enrico Frattaroli decise di inserire alcuni frammenti di poesie trobadoriche ad accompagnamento del testo.

Tuttavia, il rapporto tradizionale è chiaramente rovesciato: a cantare l'amato è, in questo caso, la donna. Non solo, ma la distanza tra il poeta e l'oggetto d'amore non è più, come nella lirica cortese, spirituale (come riflesso, peraltro, di un diverso status sociale), ma concreta, in quanto i due protagonisti vivono in paesi diversi. Particolarmente emblematici in questo senso sono i versi contenuti in *Sur la route, l'été*: «conduisant vers le tu de l'amour de loin/que la vitesse obstinément rapproche»⁶, dove il verbo, che certamente può essere anche interpretato in senso metaforico, indica soprattutto l'azione di guidare la macchina per raggiungere l'amato, attraverso un processo che attualizza, di fatto, quel tentativo di colmare la distanza spirituale che caratterizza l'amor cortese.

Non sorprende affatto, quindi, che all'interno delle poesie ci siano molti espliciti riferimenti alla dialettica cortese. È così che, in *Le toucher*, la fenomenologia amorosa che comincia dallo sguardo e invita al perfezionamento morale viene chiaramente evocata:

l'amour passe par les yeux
et descend dans le cœur
l'amour de loin nous exerce
et nous perfectionne⁷

Ma le influenze che intervengono sulla composizione non si esauriscono con Dante e l'amore cortese.

³ J. Risset, *L'amour de loin*, Paris, Flammarion 1988, p. 9.

⁴ A. P. Fuksas, *Jacqueline Risset e l'Amor di Lontano. Alle radici della lirica il «mirage des sources»*, in *Convergenze Testuali («Anticomoderno»*, 1), Roma, Bagatto Libri, 1995, pp. 47-59. Rimando a questo articolo per una trattazione più specifica sui rapporti del testo con la lirica cortese.

⁵ Stout, *L'Énigme-poésie*, p. 268.

⁶ Risset, *L'amour de loin*, p. 57.

⁷ *Ivi*, p. 25.

¹ *Amor di lontano* di Enrico Frattaroli, da *L'amour de loin* di Jacqueline Risset. Brani in antico provenzale da De Peitieu, Rudel, De Ventadorn. Produzione Teatro Libero di Palermo. Con Franco Mazzi, Galliano Mariani.

² John C. Stout, *L'Énigme-poésie Entretiens avec 21 poètes françaises*, Amsterdam/New York, NY, Rodopi 2010, p. 269.

Al contrario, la costellazione di poeti che, più o meno direttamente, si rifanno alla stessa tradizione popola le pagine di *L'amour de loin*, comprendendo, in particolare, Maurice Scève, Ibn' Arabî e Louise Labé. Queste influenze, di solito presenti nel testo per mezzo di citazioni esplicite in cui, però, non viene rivelato il nome dell'autore, contribuiscono ulteriormente a inserire la raccolta all'interno di una tradizione letteraria specifica che è quella, appunto, che parte dall'amore cortese fino ad arrivare a Petrarca, di cui Louise Labé può essere considerata come una diretta discendente.

L'adesione a questo tipo di lirica da parte di Risset potrebbe sorprendere, soprattutto se si considerano le tre raccolte che precedono *L'amour de loin* (rispettivamente, *Jeu*, del 1971, *La traduction commence*, del 1978 e *Sept passages de lavie d'une femme*, del 1985) e il debutto letterario sotto l'ala di Tel Quel. Sembrerebbe che, abbandonato lo sperimentalismo formale ereditato da Tel Quel, Risset manifesti l'intenzione di ritornare ad un racconto e, in particolare, alla narrazione per eccellenza, ossia quella amorosa. È indubbio che sia stato proprio il contatto con Dante ad aver cambiato radicalmente la scrittura di Risset, indirizzandola verso uno stile diverso, per certi versi più accessibile.

Tuttavia, questo ritorno al racconto, a scapito del rimando alla lirica cortese, non pretende di riadattare gli stessi codici della tradizione. Oltre alla già citata attualizzazione del concetto di amor di lontano, è possibile constatare la presenza di alcuni elementi innovativi, sia dal punto di vista tematico che formale.

Nell'evocazione di una relazione a distanza, tanto per cominciare, il primato non è più concesso alla vista come, invece, accade nell'amore cortese, in cui la sola apparizione della donna sconvolge l'amato. In questo caso, non sorprende che sia la voce a rappresentare il vero punto di contatto tra gli innamorati:

je sens de toi manque si fort
dans cette absence
que rien désormais nulle présence...
sinon ta voix:
ta voix un instant me comble
coule en moi sans passer par-dehors
passant peut-être par les veines
ce sang peut-être qu'on m'a mis
dans l'hôpital
c'était ton sang
ta voix coulée en sang⁸

Non è più all'apparizione che è affidato il carattere angelico e soprannaturale dell'amato, ma alla voce: Risset immagina che sia proprio la voce ad essere iniettata nel suo braccio insieme al sangue di un do-

natore. Tra l'altro, persino la scena del primo incontro – altro tema ricorrente nella letteratura d'amore – è in realtà sostituita da quella della prima conversazione al telefono che segna già la nascita dell'amore: «pacte conclu/dans les voix/avant l'oeil». Osserviamo qui un primo esempio di come un *topos* classico della tradizione stilnovistica viene attualizzato, trasformato, per mezzo dell'accostamento con un dato assolutamente concreto come può essere quello di una trasfusione⁹.

Oltre ad essere indicato per mezzo della voce, l'innamorato è anche evocato attraverso un'immagine che ritorna incessantemente nel testo, ossia quella del sole. Se si esamina il modo in cui l'associazione tra il sole e l'amato si modifica col progredire della relazione, si noterà che al ciclo delle stagioni, già menzionato precedentemente, si sovrappone quello dell'alternanza tra notte e giorno. Pertanto, se nella sezione «Été», l'innamorato è definito come «astre des jours» che riscalda, durante l'autunno egli diventa già «soleil tardif», per poi trasformarsi in un astro che non illumina, «vrai soleil noir». Anche in questo caso, ci troviamo in presenza di una riformulazione piuttosto radicale di un tema classico: non solo l'azione del sole è associata a sensazioni eminentemente fisiche, lontane dal senso traslato dell'astro come luce della conoscenza, ma l'evocazione dell'amato termina in un'immagine dagli echi apocalittici che sembrerebbe piuttosto lontana dalla sensibilità dei poeti della *fin'amor*.

Per di più, con un rovesciamento nettissimo rispetto all'iconografia tradizionale, invece di trovarci in presenza della celebre «donna angelo» stilnovista, qui è l'uomo ad essere identificato come tale:

– ange : nom venu de sa main
prise en photo sur l'instrument
bois lisse
image découpée de main gauche d'ange¹⁰

Si tratta oltretutto di un angelo che, vera e propria Beatrice moderna, ha il potere di condurre chi ama in Paradiso: «allons plus haut/et courons vite au Paradis/pour y chanter ensemble [...]»¹¹. Ma, in questo caso, non è tanto la fede a permettere l'elevazione, quanto, piuttosto, la musica che le mani dell'amato producono sullo strumento.

A questa innovazione che investe le immagini ricorrenti della lirica cortese e stilnovistica si aggiunge la predilezione per una ricerca formale che si allontana dai codici della tradizione. Un primo elemento di sperimentazione riguarda il peculiare uso che Risset fa dei pronomi personali. È indubbio, infatti, che *L'amour de loin* racconti un'esperienza au-

⁹ Per un approfondimento dell'idea «sang-voix» come *meizina d'amor*, cfr. Fuksas, *Jacqueline Risset e l'Amor di Lontano*, p. 56.

¹⁰ Risset, *L'amour de loin*, p. 18.

¹¹ *Ivi*, p. 39.

⁸ *Ivi*, p. 81.

tobiografica: per gran parte, questo è testimoniato dalla ricorrenza del «je» di prima persona che si alterna al «tu» di evocazione diretta dell'amato. Tuttavia, come è tipico di buona parte della produzione di Risset¹², la prima persona viene spesso combinata con l'uso di «elle», anche là dove è facilmente intuibile che il soggetto sia lo stesso e autobiografico. Con un identico procedimento, il «tu» diventa, talvolta, «il». Questa polifonia di pronomi, che si protrae per tutta la raccolta, crea degli interessanti effetti di giustapposizione che rendono la scena descritta quasi smembrata, come osservata da piani distinti:

et lui enfant encore
s'envole sur l'avion grand pour lui
raconte
regarde

dans le café où ils se voient
son regard s'appuie doucement
sur le visage en face de lui

je sens sur le visage
et le corps ce regard
comme un vent doux de nuit
venu de loin [...]

il rit au téléphone
je riais avec lui

où est-tu dans cet été vide
odeur ancienne de platanes¹³

Nella versione dattiloscritta che costituisce la prima bozza di quella che sarà la traduzione della raccolta e che prenderà il titolo di *Amor di lontano*¹⁴, è possibile notare come, in un considerevole numero di occorrenze, il pronome personale «tu» sia messo in corsivo e, dunque, in evidenza rispetto al resto del testo. È singolare che questa messa in rilievo non si ritrovi in nessuna delle versioni pubblicate, nemmeno nell'originale francese¹⁵. Una possibile spiegazione di questo fenomeno può essere rintracciata proprio nel testo: in *Paradise*, infatti, viene esplicitata una delle componenti chiave della fenomenologia amorosa, ossia la compenetrazione dei due amanti in un unico essere. Tuttavia, questa fusione è evocata da Risset proprio a partire dai pronomi:

dissolution du toi
du moi
brume d'angoisse [...]

C'est le nouveau tu qui s'installe
remplissant déjà les pronoms
dans les anciens poèmes¹⁶

È possibile ipotizzare, quindi, che la scelta di non mettere in evidenza il pronome nella versione finale della raccolta sia dovuta proprio alla volontà di esprimere, anche graficamente, la dissoluzione – con conseguente ricombinazione – dei soggetti d'amore. Significativamente, poi, anche la fine della relazione passa attraverso i pronomi, in un andamento quasi circolare che rimanda all'inizio della raccolta, quando i due soggetti erano ancora distinti: «Tout doucement vers le:/Sans Toi»¹⁷. Chiaramente l'attenzione particolare conferita a questa unità grammaticale appare in linea con una poesia che riflette su se stessa nell'atto di farsi e può essere letta come una riformulazione del discorso amoroso tradizionale, soprattutto perché, a ben guardare, i pronomi personali sono dei veri e propri deittici che non definiscono in alcun modo i due protagonisti della storia d'amore. Questo aspetto sembra legarsi perfettamente alla costruzione generale della raccolta: sino alla fine, il lettore non riesce a decriptare alcun tratto specifico dell'aspetto o della personalità dei due innamorati. Proprio per questo, l'uomo e la donna appaiono come esseri «vuoti» esattamente nello stesso senso in cui lo sono i deittici, ossia in attesa di acquistare un valore «pieno» tramite il contesto che li circonda. Nello stesso modo, il «je», il «tu», l'«il» e l'«elle» che popolano la raccolta sono suscettibili di essere riempiti di volta in volta con identità diverse, proprio perché non strettamente marcati, definiti. Come ulteriore riprova della fluidità che caratterizza i due soggetti d'amore rissettiani basterà dire che a recitare i versi di *Amor di lontano* di Enrico Frattaroli sono due uomini e non, come ci aspetterebbe, un uomo e una donna¹⁸.

L'uso singolare dei pronomi che abbiamo appena analizzato non è, tuttavia, l'unica traccia di distacco formale rispetto alla tradizione. Il passo appena citato è solo uno dei molti esempi che si potrebbero fare di un utilizzo piuttosto particolare della punteggiatura. Certamente, in *L'amour de loin* la sperimentazione non si spinge fino ai limiti di *Jeu*, dove Risset sceglie di non inserire alcun segno di interpunzione per tutto il testo e in cui l'unico spazio bianco è quello costituito dalla divisione in capitoli. Tuttavia, è importante segnalare la presenza di al-

¹² Cfr., in particolare, *Les instants les éclairs* e *Jeu*.

¹³ Risset, *L'amour de loin*, p. 50.

¹⁴ Ringrazio Enrico Frattaroli per avermi gentilmente fornito una copia di questo dattiloscritto.

¹⁵ Le uniche due occorrenze del «tu» in corsivo si trovano in *Falaise* e *Sur la route, l'été*, ma è chiaro che la messa in rilievo è dovuta unicamente al fatto che l'autrice stia considerando il «tu» in senso metalinguistico. In altre parole, esso è messo in evidenza soltanto perché non si tratta di un'invocazione all'amato, come accade, invece, nel resto dei versi.

¹⁶ Risset, *L'amour de loin*, pp. 19-20. Questo è uno degli esempi in cui, nel dattiloscritto, il «tu» è in corsivo.

¹⁷ *Ivi*, p. 95

¹⁸ In un colloquio avuto con Enrico Frattaroli, mi è stato spiegato che la scelta di far recitare due uomini obbediva al desiderio di creare una voce «neutra», a suo avviso più facilmente individuabile in un uomo che in una donna.

cune particolarità di costruzione della frase anche in questa raccolta. Tanto per cominciare, come mostrano i versi fino ad ora citati, è praticamente impossibile imbattersi nel punto. Nessun verso termina con il punto fermo, nemmeno quello finale a conclusione della raccolta («tout lui sert, chaque être, chaque paysage»¹⁹). L'unica occorrenza del punto si trova in corrispondenza dell'abbreviazione di un nome nella poesia intitolata, per l'appunto, *À la belle L.*. È la stessa Risset a spiegare le ragioni profonde di questa scelta stilistica: «Eliminer la ponctuation est une façon extraordinaire de faire jouer la contamination entre tous les mots; il n'y a plus de barrière, chaque mot réagit sur les autres; c'est là une des fonctions de la poésie»²⁰.

Nel caso specifico di *L'amour de loin*, l'assenza di una separazione grafica tra le varie sezioni (eccetto lo spazio bianco che segna l'inizio della nuova stagione) stabilisce una connessione tra le varie fasi della storia d'amore, contribuendo a creare l'impressione di una durata, di un flusso in cui il passaggio da una stagione all'altra è quasi impercettibile. Tra l'altro, l'assenza del punto lascia al ritmo, e quindi alla voce di chi legge, il compito di creare le giuste pause e di scandire i versi. Ma, se in alcuni casi la lettura si indirizza spontaneamente in una direzione (ad esempio quando, nonostante l'assenza del punto, c'è una maiuscola a inizio verso), è anche possibile ipotizzare che, a diversi lettori, corrisponda una diversa lettura e quindi, di fatto, una diversa interpretazione dei versi stessi.

In maniera piuttosto sorprendente, invece, è possibile constatare un uso piuttosto intenso del segno di interpunzione più frequente in poesia. Ma Risset sembra voler attribuire ai due punti una funzione nuova rispetto a quella comunemente in uso (prima di un elenco, introduzione di una frase che spieghi la precedente): talvolta, infatti, questo segno si trova completamente staccato da ciò che lo precede e legato, piuttosto, a quel che segue. In altre parole, i due punti vanno spesso a formare un *enjambement* completamente costituito dall'interpunzione. Tra i molti esempi possibili, basterà citarne un paio:

tout change
toutes cellules remuées
: une voyelle²¹

Dans chaque ville de printemps

: New York fleur de cerise²²

¹⁹ Risset, *L'amour de loin*, p. 106.

²⁰ Stout, *L'Énigme-poésie*, p. 264

²¹ Risset, *L'amour de loin*, p. 98

²² *Ivi*, p. 19.

A questo punto si sarà anche notato come a scandire i versi intervenga qualcosa che, pur non essendo un segno di interpunzione a tutti gli effetti, sembra essere usato da Risset come tale: lo spazio bianco. Posto non solo, come si accennava, tra le diverse sezioni dell'opera, un grande spazio bianco è spesso collocato tra un verso e l'altro o, persino, tra una parola e un'altra. Proprio perché il ritmo costituisce una parte così determinante della poesia rissettiana, è legittimo supporre che allo spazio bianco sia affidato il compito di indicare un ritmo di lettura o, comunque, di conferire ai versi una certa musicalità, come dimostra l'esempio tratto da *French Freisia*:

enfants criant chaumes désordonnés
odeur de lait dans l'herbe²³

Questo mettere sullo stesso piano due parole che, però, restano ben distaccate fa pensare a una trasposizione letteraria del contrappunto musicale (amato da Bach²⁴, musicista di predilezione di Risset), come se ci fosse un'armonia principale a cui si aggiunge, di tanto in tanto, una seconda voce. In un certo senso, si tratta di una micro realizzazione di quelle «reprises musicales» che Risset associa al ritorno finale della Primavera. Non è un caso che, nel portarlo sulla scena, il regista Enrico Frattaroli abbia scelto di far recitare *Amor di lontano* a due voci distinte, che si alternano nel leggere i versi.

Eppure, dal punto di vista più strettamente testuale, sono diverse le implicazioni che la presenza del bianco può creare. Nell'esempio appena citato, infatti, lo spazio stabilisce un rapporto duale tra gli elementi evocati, creando due coppie («enfants criant»/«odeur de lait» e «chaumes désordonnés»/«dans l'herbe») legate semanticamente e poste sullo stesso piano anche graficamente. Ma nulla vieterebbe al lettore di procedere orizzontalmente e di trovare, quindi, altre due coppie («enfants criant»/«chaumes désordonnés» e «odeur de lait»/«dans l'herbe») che, se non sono legate dal punto di vista strettamente semantico, creano comunque delle suggestioni particolarmente evocative (ad esempio, i bambini che gridano, insieme disordinato come le stoppie. Oppure, il latte e l'erba accomunati dall'odore penetrante).

Che non si tratti di un caso isolato lo mostra un altro esempio, tratto da *Sur la route, l'été*:

dans l'odeur de pétrole et de foin
silence excessif après bruit excessif²⁵

Qui, il grande spazio bianco sembra avere una duplice funzione: da un lato, ancora una volta, mima il

²³ *Ivi*, p. 28.

²⁴ A proposito della passione per Bach si rinvia alla prima puntata del programma di Radio Rai Tre «Musiche della vita».

²⁵ *Ivi*, p. 60

ritmo immaginato dalla poetessa, stabilendo graficamente l'intervallo temporale tra il rumore e il silenzio. Non solo, ma lo spazio rende esplicito un rapporto tra i due termini «silence excessif» e «bruit excessif» che sono, chiaramente, antitetici. In altre parole, come avremo modo di osservare ulteriormente a breve, al lettore non è nascosta la riflessione sulla lingua che è implicita in ogni atto poetico ma che, generalmente, non è resa nota. Al contrario, in Risset, lo spazio bianco obbliga il lettore a soffermarsi sul verso e sembra consegnargli la riflessione metalinguistica.

A questo punto, non sorprenderà troppo che, tra i versi, sia possibile trovare delle vere e proprie incursioni di riflessione linguistico-letteraria. È così che, nel citare i versi che aprono il LXXXI delle *Rime* dantesche, Risset scrive:

Amor che ne la mente mi ragiona

Amour qui résonne
Qui raisonne²⁶

In questo caso, a importare non è solo il fatto che Risset parta dall'omofonia tra i due verbi per approfondire (e, in certo senso, ampliare) il verso dantesco. Il vero elemento di innovazione è che la riflessione sia offerta al lettore e non nascosta. A rendere ancora più evidente questo processo è un esempio tratto da *Falaise*:

Ma pensée tourne autour de toi
Comme le vent autour d'une falaise

Mais ce n'est pas *comme*
ce n'est pas *ma*
ce n'est pas *pensée*²⁷

Ancora una volta, come nel caso dei pronomi, al corsivo è affidata la funzione di introdurre una riflessione metalinguistica. Quello che la scrittrice dice nei primi due versi viene confutato –o, comunque, messo in dubbio – negli ultimi tre. La similitudine iniziale, di stampo piuttosto classico, è invece problematizzata dalla meditazione successiva che sembra esitare sull'utilizzo precedente dei termini «comme», che introduce la similitudine, indicando un rapporto di somiglianza precisa; «ma», che indica che il pensiero appartiene a chi lo produce; «pensée», che rimanda alla sfera intellettuale. Sintetizzando quello che, in realtà, è uno spunto di riflessione complesso, potremmo dire che Risset mette in dubbio che la similitudine sia la figura retorica giusta per esprimere quanto vuole dire; che il pensiero possa essere non direttamente di chi lo produce (e magari, invece, essere una traccia di chi ha pensato prima di noi); che «pensiero» non sia la parola giu-

sta per esprimere il sentimento d'amore. Ad ogni modo, ciò che importa è che la riflessione non sia relegata alle bozze preparatorie, ma che diventi parte dell'opera finita, a testimonianza dello sforzo dell'atto di scrivere e del travaglio che può celarsi dietro ad ogni verso. Di tutte le inversioni rispetto alla norma della tradizione, quest'ultima è probabilmente la più radicale perché mette in discussione il valore estetico della poesia, non considerandolo più come un prodotto finito, ma come qualcosa che è costantemente nell'atto di farsi, con un processo che non si esaurisce necessariamente con la pubblicazione dell'opera. Lo dimostrano bene, a conclusione del nostro discorso, i versi che si trovano in *De Bacchus et Ariane*:

*tout le parcours de l'illusion
est parcouru en une seule phrase*²⁸

Questa citazione, facilmente riconoscibile perché scritta in corsivo, altro non è che la riproposizione, peraltro identica, di alcuni versi della precedente raccolta poetica di Risset, ossia *Sept passages de la vie d'une femme*, che qui giocano un po' il ruolo di fattore di corto circuito, poiché ci troviamo in presenza dell'autrice che cita se stessa. Ma è proprio qui che la scrittura diventa laboratorio, e un laboratorio di cui al lettore non vengono nascoste le attività, che gli sono invece consegnate attraverso la piena messa nudo della riflessione intorno al fare poetico.

²⁶Ivi, p. 36, corsivi dell'autrice

²⁷Ivi, p. 40, corsivi dell'autrice

²⁸Ivi, p. 104, corsivo dell'autrice.