





Symbolon

Rivista annuale del centro universitario
per lo studio del tema
Simbolo Letteratura Scienze umane

**METODOLOGIE DI LETTURA, PER UNA CULTURA EUROPEA:
TESTI – LETTERATURE – INTERPRETAZIONI**

Atti del 1° incontro nazionale

Lucugnano - Tricase (LE) - Palazzo “Girolamo COMI”
3 - 5 ottobre 2013



Milella Lecce

Anno IX • n° 5 nuova serie • 2014

Direttore

Carlo Alberto Augieri

Consiglio direttivo

Marco Gaetani, Patrizia Guida, Carmela Lombardi, Susan Petrilli, Alessandro Prato, Paolo Proietti, Francesca Seaman, Fabio Vittorini.

Comitato scientifico

Giovanni Bottioli (Università di Bergamo), Assumpta Camps (Università di Barcellona), Gian Paolo Caprettini (Università di Torino), Michele Cometa (Università di Palermo), Giulio Ferroni (Università di Roma, 'La Sapienza'), Massimo Fusillo (Università dell'Aquila), Rosalba Galvagno (Università di Catania), Pietro Gibellini (Università di Venezia), Paolo Leoncini (Università di Venezia), Giovanni Manetti (Università di Siena), Raul Mordenti (Università di Roma, 'Tor Vergata'), Giuseppe Nava (Università di Siena), Frank Nuessel (University of Louisville), Domenico Pazzini, Augusto Ponzio (Università di Bari), Antonio Prete (Università di Siena), Valter Leonardo Pucetti (Università del Salento), Michele Rak (Università di Siena), Mario A. Reda (Università di Siena), Jeffrey Schnapp (Università di Stanford), R. Francesca Seaman (DePauw University), † Filippo Secchieri (Università di Ferrara), Antony Julian Tamburi (Queens College, City University of New York).

Redazioni

Università degli Studi di Siena: Marianna Marucci - Francesca Vannucchi.
Università degli Studi del Salento: Cosimo Caputo - Luca Nolasco.
Redazione Internazionale: Loreta De Stasio - José Maria Nadal (Università dei Paesi Baschi).

L'accettazione degli articoli è subordinata al parere di esperti anonimi ed esterni alla rivista

Per contatti: c.augieri@ateneo.unile.it; assimb@unisi.it

Copertina ed impaginazione: Yukiko Tanaka, Emanuele Augieri

Edizioni Milella di Lecce Spazio Vivo

Viale Di Pietro, 13 - 73100 Lecce

Tel. e fax 0832/241131

Sito internet: www.milellalecce.it email: leccespaziovivo@tiscali.it

Costo per ogni copia € 30,00



Lecce, 23 settembre 2015

Due anni orsono le stanze del Palazzo baronale di Lucugnano furono teatro di incontri sulla scrittura e sui processi interpretativi dei testi tra studiosi illustri, esperti linguisti provenienti da varie città italiane.

Con la pubblicazione degli atti dell'interessantissimo seminario interuniversitario "Metodologie di lettura per una cultura europea" si affida il prodotto dello scambio intellettuale alla meditazione del lettore che vorrà riflettere sull'essenza più profonda di un testo, partendo dalla lettura, passando per la comprensione, giungendo ad una sua interpretazione.

La rassegna culturale è fermentata qui, nel Salento, la terra più orientale d'Italia, crocevia di molteplici incontri, luogo scelto del parlare insieme, in uno spazio culturale, Palazzo Comi, non casuale. La volontà politica dell'amministrazione provinciale è stata quella di riportare in auge la centralità del Palazzo di Lucugnano e del suo Poeta Girolamo Comi che, ivi ritornato dopo lunghi soggiorni in Francia, in Svizzera ed a Roma, per approfondire la sua conoscenza, ha ispirato questo territorio della sua sensibilità cosmica associando alla riflessione più profonda sentimenti di accoglienza e di progresso.

In collaborazione con l'Università del Salento e con gli Organismi più autorevoli del settore, la Provincia di Lecce ha inteso valorizzare questo polo culturale simbolo del Salento, da sempre luogo vocato all'incontro e al confronto tra studiosi, centro propulsore di idee e veicolo di alta cultura. Tutto questo, partendo da un duplice presupposto ideologico: il principio che la coltivazione del pensiero e lo studio della letteratura siano fondamentali nella formazione di tutti, e la fiducia nel tempo riposta in quel complesso di valori ed intendimenti di matrice umanistica, incarnati dal Poeta Girolamo Comi, che hanno portato un'identità culturale territoriale a fama nazionale e sopranazionale.

Antonio Gabellone
Presidente Provincia di Lecce



INDICE

Introduzione 9
di Giovanni Puglisi

1° sezione

La Letteratura e le altre arti: comparatismo estetico ed imagologia intertestuale

*Immagine e testo: intorno al “quadro” di Ardengo Soffici
ed alla “fantasia” di Dino Campana* 23
di Francesca Petrocchi

*Born in the USA. Appunti sulla narrativa
statunitense contemporanea* 49
di Fabio Vittorini

*Dal vestema al word design: modelli di lettura
e d'analisi linguistica a confronto* 69
di Maria Catricalà

*Transiti. Testi e oggetti della nuova Europa sulla migrazione
testuale come fattore del mutamento* 81
di Michele Rak

2° sezione

Letteratura e comparatismo del senso: spiegazione del testo e processi interpretativi

Teorie del significato e analisi dei testi 93
di Giovanni Bottirolì

*L'eclissi dell'interpretazione nella critica
italiana del '900* 109
di Paolo Leoncini

*Per una stilistica interpretativa: il segno grammaticale
come indizio-germe di senso suggerente* 133
di Carlo Alberto Augieri

L'altro e il senso del testo 163
di Raul Mordenti

3° sezione

Letterature in contatto: comparatismo interlinguistico e forme del tradurre

*Dall'imagologia alla traduzione: percorsi di costruzione
dell'identità* 185
Di Paolo Proietti

*Incontri, attraversamenti, contaminazioni:
riflessioni etiche sul testo letterario in traduzione* 199
Di Emilia Di Martino

Tradurre le emozioni: fra psiche e techne 217
di Paolo Maria Nosedà

La traduzione dello stile nell'era della globalizzazione 241
di Tim Parks

Letture 255

Giovanni Puglisi

Introduzione

Abstract: *The paper is introduced by a personal memory of the comparatist E. W. Said, 10 years on from his death, and highlights the main features of his teachings as a man and “plural” intellectual. It then takes as a starting point for discussion the words uttered by the historian Federico Chabod in the 40’s regarding the difficulty to define Europe and the European identity, as a way of underlining its relevance today. It will be shown how European identity has been formed for the most part in comparison with the “other-than-self”, and it will then trace some of its main historical expressions, thereby identifying not one, but a multitude of European cultures, which in no way coincide with the economic or, in the best of cases, political values on which the European Union is based. On the contrary, drawing once again on the words of Chabod, it draws our attention to the fact that the culture that is genuinely “shared” by the people of Europe is that which is eminently humanistic and philosophical, the culture that puts “text” at the centre of its thinking and of its production. Moreover, it insists on the need for full literacy - defined as the ability to correctly interpret texts, be they written or oral - for the full enjoyment and exercise of rights of citizenship (Don Milani). What also derives from this is the precise responsibility placed on the shoulders of humanists, intellectuals and, in particular, comparatists, who should be called upon to bring into question what their role should be in the formation of a shared European culture; why it is necessary to maintain the centrality of studies on literary texts; what the canon or canons of European literature can or should be; and how to deal with the complexity deriving from the multilingualism of the European cultural tradition. It concludes with an exhortation to action based on the words of Giuseppe Mazzini: “ [...] I know that for many the word of European literature sounds of the destruction of each national spirit, of the individual character of each of its peoples: to others it sounds of strangeness, of utopian dream. The former confuse the independence of a nation with its intellectual isolation - and this is an error of the mind; the latter despair for men and things - and this shows a failing of the heart”.*

Nell'aprire gli Atti di un Convegno intitolato *Metodologie di lettura, per una cultura europea: testi – letterature – interpretazioni*, che riuniscono interventi di studiosi di letteratura e linguistica comparate, non posso e non voglio esimermi dal ricordare – a oltre dieci anni dalla sua scomparsa – uno dei principali e più illustri comparatisti del nostro tempo, Edward W. Said (Gerusalemme 1935 – New York 2003). Filosofo, intellettuale impegnato e integerrimo, egli ha fatto della sua storia personale e culturale l'icona della sua stessa vita. Cresciuto tra Gerusalemme e Il Cairo, ha adottato la cittadinanza americana e la relativa cultura senza mai rinnegare le proprie origini e la propria esperienza naturale e culturale palestinese. La sua vita è stata un'icona del multiculturalismo e della libertà di pensiero e d'espressione: ha vissuto sempre in bilico tra la cultura del dialogo e le barriere dell'incomprensione, tra la tensione alla pace e le lacerazioni delle guerre.

Ho avuto l'onore e la fortuna di averlo come collega nel *Board of Garantors* dell'*Italian Academy for Advanced Studies in America* della *Columbia University*: furono anni di frequentazione interessanti, anche se segnati da una sua partecipazione silenziosa alle riunioni del *Board*, contrappuntata dalla sua costante esigenza di sottolineare e valorizzare intelligenza e merito. Non mi mancò mai, comunque, nella discrezione del suo portamento, il calore della sua amicizia.

Non è, d'altra parte, per ragioni personali che ho il piacere e l'onore ricordarlo in questo volume, bensì per rendere omaggio alla sua figura di intellettuale e di filosofo delle culture, e soprattutto di Maestro di molte generazioni di giovani comparatisti, che dalla lettura dei suoi libri e dal suo esempio, possono ancora oggi trarre il gusto della libertà, ancor prima che il piacere del testo: egli, infatti, ha fatto della sua vita una continua lezione di dottrina e di cultura, insegnando ai giovani studenti della *Columbia University* che si può essere sempre se stessi, anche se talora tormentati dalla pacifica diversificazione delle opinioni. L'immane tragedia delle *Twin Towers* lo colpì moltissimo: si chiuse in un silenzio che esprimeva la sua drammatica esperienza esistenziale, ibridata tra l'angoscia per la follia territoriale degli uomini e la fiducia nella forza incoercibile delle idee e della cultura. Della sua origine palestinese conservò sempre – a mio avviso – la caparbia determinazione all'identità irriducibile

del proprio “esserci”, della sua adozione americana conservò invece l’amore irrinunciabile per la libertà e per la diversità. Non rinunciò mai ad essere palestinese e americano insieme: egli era infatti un “uomo plurale”, come uomini e donne “plurali” abbiamo essere noi, nel nostro tentativo di contribuire alla costruzione della molteplice identità europea.

In questi ultimi anni è stato, ed è, un gran parlare di Europa e di civiltà europea, di anti-Europa e di forze avverse alla civiltà europea, ecc. Appelli, articoli di giornali e di riviste, discussioni e polemiche: insomma, il nome «Europa» è stato con insolita frequenza tirato in ballo, a torto e a ragione, per dritto e per rovescio. Ma se ci fermiamo ad analizzare un po’ da vicino che cosa s’intenda per «Europa», ci accorgiamo subito dell’enorme confusione che regna nella mente di coloro che pur ne parlano e ne scrivono con tanta foga e insistenza. Quale sia il valore esatto di tal termine, rimane nascosto: e si potrebbe proprio ripetere il «che ci sia ognuno lo dice, dove sia nessun lo sa».

Queste parole, che potrebbero essere state pronunciate ieri per la prima volta – tale è il loro legame stringente con l’attualità – appartengono in realtà alla prolusione di un corso di storia contemporanea tenutosi all’Università di Milano nel difficile anno accademico 1943-44, in cattedra Federico Chabod¹.

Erano gli anni della più grande lacerazione europea, la cui cicatrice – il muro di Berlino – avrebbe segnato il volto dell’Europa per il mezzo secolo a venire; ma erano anche gli anni della rinascita del pensiero europeista, con la stesura del cosiddetto *Manifesto di Ventotene*², ad opera di Altiero Spinelli ed Ernesto Rossi, formulazione teorica in gran parte alla base della nostra Unione Europea.

¹ Il brano è riportato in Ernesto Sestan, Armando Saitta, *Prefazione* a F. CHABOD, *Storia dell’idea d’Europa*, Laterza, Roma-Bari 1995⁸ («Economica Laterza», 50), p. 8.

² La prima stesura del cosiddetto *Manifesto di Ventotene*, intitolata *Per un’Europa libera e unita. Progetto d’un manifesto*, redatta nel 1941, è andata perduta. Si fa qui riferimento alla seconda stesura conosciuta: ALTIERO SPINELLI, ERNESTO ROSSI, *Il Manifesto del Movimento Federalista Europeo. Elementi di discussione*, «Quaderni del Movimento Federalista Europeo», n. 1, agosto 1943.

Oggi, dopo settanta anni dal corso universitario di Chabod, si può dire che ben poco sia cambiato: nonostante il muro di Berlino sia stato abbattuto da quasi venticinque anni, e nonostante da oltre venti il trattato di Maastricht abbia dato vita all'Unione europea, ancora oggi gli studenti di un'altra Università milanese – nel caso specifico i miei studenti della Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM – alla richiesta da parte del corpo docente di organizzare una mostra sul tema dell'Europa, hanno risposto con un'esposizione³ dalla quale emergevano più domande che risposte, più dubbi che certezze, su cosa sia l'Europa oggi, quali i suoi confini e la sua o le sue identità.

In effetti, se il termine 'Europa', nella sua espressione geografica, indica la penisola occidentale dell'Asia, delimitata a est dalla catena montuosa degli Urali, a ovest dall'oceano Atlantico, a nord dal mare Glaciale Artico e a sud dal mar Mediterraneo, nonché le isole ad essa più vicine (come la Gran Bretagna e l'Irlanda), nella coscienza delle donne e degli uomini che da millenni abitano questa regione del pianeta, essa muta sovente forma e confini, a seconda di quale sia la parte di mondo di volta in volta percepita come 'antagonista'.

Già, perché la coscienza europea nasce sempre, come del resto la coscienza di sé di ogni singolo essere umano, dal rapporto – nella maggior parte dei casi rapporto polemico, di contrapposizione – con l'altro da sé.

Così, alle origini dell'idea di Europa, quest'ultima si identifica pressoché esclusivamente con la Grecia, giacché nel pensiero ellenico l'Europa si differenzia dall'Asia, cui come sappiamo è invece geograficamente connessa, per ragioni eminentemente politiche: con questo termine gli autori greci identificavano, infatti, le popolazioni – risiedenti in Grecia e nelle colonie delle coste mediterranee di Italia, Francia e Spagna – che vivevano nell'esercizio costante delle proprie libertà secondo quanto prescritto dalle leggi, al contrario dei 'sudditi' asiatici, costantemente sottoposti agli arbitri di un despota.

In seguito, nuove e varie differenziazioni hanno di volta in volta contrapposto l'Europa sud-occidentale, coincidente con l'Impe-

³ La mostra, intitolata *Il tratto d'Europa* è stata ospitata negli spazi de La Pelanda - Centro di Produzione Culturale a Roma da 2 al 5 ottobre 2013.

ro romano, e i territori dei ‘barbari’ invasori provenienti dal nord e dall’est; o ancora, l’Europa cristiana della sponda nord del Mediterraneo e il sud della civiltà arabo-islamica: ed è a questo periodo che si può far risalire l’inizio dello slittamento a nord del baricentro europeo, uno spostamento che diverrà sempre più netto nella differenziazione tra Europa come ‘vecchio’ e America come ‘nuovo’ mondo e, ancora oltre, tra Europa ‘civile’ colonizzatrice e popoli ‘selvaggi’ colonizzati.

In altri termini, nella coscienza degli europei, l’Europa ha spesso cambiato confini e fisionomia, in base a motivazioni politiche o religiose o morali: insomma, a motivazioni in vario senso culturali.

Per questo, a mio avviso, non ha del tutto senso parlare di una cultura europea, quanto di diverse, molteplici culture europee, le quali, incontratesi nello spazio e succedutesi nel tempo, hanno dato forma e sostanza alla tradizione culturale europea.

La distinzione è meno oziosa di quanto appaia a prima vista, ed è forse essenziale in un convegno che si vuole – come recita il titolo – *per una cultura europea*. Addirittura, essa può servire a comprendere una delle maggiori aporie dell’Europa contemporanea, e dell’Unione europea in particolare: ovvero il fatto che agli elementi di unione di tipo politico-economico non abbia fatto seguito una più diffusa e più salda coscienza europea (come dimostrano, nelle sedi ufficiali, le traversie in cui è incappata la bozza di *Costituzione*).

Di fronte al reiterato – oserei dire sistematico – tentativo di rimozione dei fondamenti culturali dell’unità europea dal novero dei parametri e dei requisiti che regolano il cosiddetto ‘ingresso in Europa’, come stupirsi del fatto che i cittadini europei continuino a sentirsi ancora prevalentemente membri della propria nazione, quando non solo della propria comunità?

Come illudersi che dal pressoché quotidiano balletto di inclusioni (auspicate) ed esclusioni (minacciate) possa nascere una consapevole identità europea?

Esiste una patente contraddizione tra ciò che gli europei percepiscono come Europa – intesa come ‘individualità storica’, che ha una sua tradizione culturale, fatta di nomi, di pensieri e di opere che le hanno dato nei secoli un’impronta incancellabile – e l’Unione Eu-

ropea, almeno costruita com'è oggi sul prodotto interno lordo e il debito dei singoli paesi.

Facendo un esempio concreto, come si può immaginare che un cittadino europeo di media cultura possa considerare la Russia – quella Russia che con Dostoevskij gli ha insegnato a sondare gli abissi più profondi del proprio animo, che con Solženitsyn gli ha inculcato l'odio per qualsiasi tirannide, che con la danza di Nižinskij ha attribuito un nuovo significato ai termini grazia e leggerezza, che con il sorriso di Gagarin ha acceso la fantasia di milioni di bambini – possa considerare, dicevo, la Russia come 'esterna' all'Europa, solo perché 'esterna' all'Unione Europea?

Insomma, oggi l'Unione europea sconta la propria incapacità di incarnare, nella gestione delle proprie vicissitudini politico-economiche, la lunga e variegata tradizione culturale europea, portatrice di quei valori fondativi nei quali, in vario modo, tutti i cittadini europei si riconoscono, e in primo luogo, l'idea di uno spazio culturale, prima che di un mercato, comune: quella 'società degli spiriti' che era al fondo del primo convinto europeismo – l'illuminista – e che avrebbe fatto affermare a Edmund Burke che «nessun europeo potrebbe essere completamente esule in nessuna parte d'Europa»⁴; quell'Europa delle scienze, delle lettere e delle arti la cui prima caratteristica è quella di sapersi confrontare con ogni differenza, di saper valorizzare ogni singolo apporto.

Non a caso, il nostro Federico Chabod, nel concludere il corso di storia da cui abbiamo preso le mosse, riconosceva come caratteristica essenziale della 'civiltà europea', quella di sentire

[...] come suoi figli veri quelli che non solo ricevono, ma danno, quelli, cioè, che assorbono dall'eredità comune ma per contribuire, poi a loro volta, con nuovi acquisti di alto pensiero morale e di cognizioni scientifiche o di creazione poetica⁵.

⁴ E. BURKE, *Letters on the Regicide Peace*, citato in CHRISTOFER DAWSON, *Il giudizio delle nazioni*, Bompiani, Milano 1946, p. 73.

⁵ F. CHABOD, *Storia dell'idea d'Europa*, Laterza, Roma-Bari 1995⁸ («Economica Laterza», 50), p. 167.

E proseguiva:

Bisogna che ogni popolo per avere riconosciuta veramente la sua appartenenza alla società degli spiriti, [che è come dire all'Europa, come concepita dal pensiero illuminista] possa vantare qualche nome, di pensatore, scienziato, artista, poeta, che sia nome familiare a tutti gli Europei colti, qualche nome, la cui ignoranza non sia ammessa, e le cui opere siano, come si suol dire, in circolazione. Un paese vi darà Dante e Michelangelo, e Tiziano, Leonardo e Galileo, e Vico, Palestrina e Verdi; un altro, Corneille e Voltaire, Pascal e Montesquieu, Manet e Debussy; un altro Shakespeare e Bacon, Newton e Locke, Adamo Smith e Shelley; un altro Goethe e Kant, Dürer e Bach, Mozart e Beethoven; un altro ancor Cervantes e Velasquez, oppure Rembrandt e Spinoza, altri saranno già meno ricchi, ma daranno pur sempre Copernico e Chopin e Mickiewitz, o Ibsen: ma insomma, tutti qualcosa han dato⁶.

Ora, l'approccio elencatorio scelto da Chabod – che io trovo geniale nel suo apparentemente ingenuo empirismo – se da una parte sottende, pur senza esplicitarla, l'annosa questione dell'esistenza o meno di un 'canone' europeo, sulla quale non vorrei soffermarmi in questa sede, e se pure sconta certamente il limite storico (era pur sempre il 1943) di continuare a considerare l'Europa più come una somma delle diverse nazioni che come un insieme dotato di caratteristiche originali, dall'altra parte ci fornisce ulteriori elementi di riflessione su quale sia la 'composizione' della tradizione culturale europea.

In effetti, analizzando i nomi scelti da Chabod scopriamo come ben sedici di essi siano scrittori o filosofi, sette musicisti, sette artisti e quattro scienziati, i quali tra l'altro sono noti per le loro opere filosofiche quasi quanto per le loro scoperte scientifiche (basti pensare all'opera di Bacon): insomma, l'elenco redatto dallo storico valdostano ritrae – con la forza delle intuizioni e delle impressioni – una tradizione culturale europea di stampo prevalentemente umanistico, e ancor più prevalentemente filosofico-letterario.

Questa semplice constatazione ci conduce direttamente alla ragione più profonda del Convegno di cui pubblichiamo gli Atti, nostra

⁶ *Ibidem*.

presenza qui in questi giorni, la consapevolezza del fatto che se mai un giorno la tradizione culturale europea saprà dar vita a una cultura europea condivisa tra tutti i suoi cittadini, ciò avverrà in gran parte grazie e attraverso la cultura umanistica, e segnatamente filosofico-letteraria, ovvero quella che mantiene al centro della propria azione creativa e interpretativa il 'testo', scritto o orale che sia.

È certamente una convinzione condivisa da tutti i contributori a questo Volume il fatto che per essere buoni cittadini sia necessario – ieri come oggi, in Italia come in Europa – essere pienamente alfabetizzati.

Sappiamo bene – noi che firmiamo questi Atti – come il non essere in grado di decifrare le informazioni che radio, tv, giornali e internet forniscono ogni giorno privi ogni cittadino dei propri diritti e lo renda di fatto subalterno ai messaggi dominanti, così come veicolati dai soggetti di volta in volta al potere.

Non dovremmo avere bisogno – noi, che della formazione linguistico-letteraria dei giovani dovremmo aver fatto la nostra prima occupazione e preoccupazione – di rileggere quanto scritto da don Lorenzo Milani in una lettera indirizzata al Direttore del «Giornale del Mattino» il 28 marzo del 1956:

Io son sicuro che la differenza tra il mio figliolo e il vostro non è nella quantità né nella qualità del tesoro chiuso dentro la mente e il cuore, ma in qualcosa che è sulla soglia tra il dentro e il fuori, anzi è la soglia stessa: la Parola. I tesori dei vostri figlioli si espandono liberamente da quella finestra spalancata. I tesori dei miei sono murati dentro per sempre e steriliti. Ciò che manca ai miei è dunque solo questo: il dominio sulla parola. Sulla parola altrui per afferrarne l'intima essenza e i confini precisi, sulla propria perché esprima senza sforzo e senza tradimenti le infinite ricchezze che la mente racchiude⁷.

Siamo consapevoli – noi, che della lingua abbiamo fatto a vario titolo il nostro mestiere – di come la competenza linguistica sia stata in

⁷ *Lettere di Don Lorenzo Milani Priore di Barbiana*, a cura di M. Gesualdi, Mondadori, Milano 1970, pp. 61-67.

passato e sia ancora oggi il primo strumento di egemonia e contemporaneamente l'unico mezzo davvero indispensabile per l'emancipazione sociale.

Eppure, se anche a noi non difettano le consapevolezza – e questa volta comprendo nel 'noi' non solo gli scriventi questi Atti, ma l'intera compagine degli universitari umanisti – negli ultimi anni ci è mancata senz'altro la determinazione necessaria a comunicare tali consapevolezza ai legislatori e agli amministratori, italiani ed europei. Ci è mancata, paradossalmente, la capacità di trasformare le nostre convinzioni in un discorso forte, persuasivo, in grado di modificare l'approccio del decisore pubblico, tanto nazionale quanto comunitario, nei confronti della formazione umanistica.

Per questo motivo, nell'aprire il Convegno di studi di cui pubblichiamo gli Atti, ho chiesto ai relatori di utilizzare l'occasione che era data loro per immaginare, nel confronto con i colleghi, in quale modo sia possibile oggi, per gli umanisti, incidere sulla formazione di una vera e condivisa cultura europea, attraverso i testi, e in particolare i testi letterari; nel chiedere loro questo sforzo, che per molti versi trascendeva l'impegno scientifico che si erano assunti con la partecipazione al Convegno, ho provato a formulare alcune domande di metodo e di merito sugli strumenti che le nostre discipline hanno da offrire per la costruzione di una consapevole cittadinanza europea, che riporto – insieme al mio parziale punto di vista – in apertura di questo volume:

Perché il testo letterario? Se il "metodo interpretativo" in quanto tale è responsabile di educare le menti al pensiero critico, perché non esercitarlo direttamente su testi come articoli di giornale, servizi televisivi, eventualmente saggistica di attualità storico-politica?

Perché il testo letterario è il più complesso e stratificato, l'unico che assume la lingua, il linguaggio come suo tema fondativo: esso costituisce una palestra privilegiata nella quale esercitare il metodo filologico, attraverso l'interpretazione tanto della lettera del testo quanto della sua dimensione allegorica, di ciò che *ἄλλο ἀγορεύει*, che il testo 'dice di altro'; esso rappresenta un laboratorio d'eccezione, grazie

al suo essere parte di un sistema – la tradizione letteraria – ampio ma chiuso, nel quale è possibile rintracciare stratificazioni, rimandi, allusioni, in altre parole, il ‘contesto’ del messaggio. Ma soprattutto perché la letteratura indaga in modo unico – per profondità e vastità – i valori e le passioni dell’animo umano.

Senza il senso d’ingiustizia e di ricerca della giustizia filtrato attraverso la Commedia o i Promessi sposi o Zola, quanti italiani sarebbero oggi quello che sono? – si chiedeva Roberto Antonelli in una recente intervista⁸ – E quanti europei conoscerebbero meglio se stessi senza Dostoevskij o Tolstoj o Flaubert o Balzac? E quanti potrebbero ragionare sulla crisi dell’uomo moderno senza Kafka o Musil?

Come scriveva Calvino nell’introdurre le sue *Lezioni americane* «ci sono cose che solo la letteratura può dare con i suoi mezzi specifici»⁹, e si dà il caso che ‘queste cose’ siano anche i sentimenti alla base di qualsiasi patto sociale o di cittadinanza.

Ma quale letteratura? O quali letterature? Esiste una letteratura europea?

Ritorna – insistente, prepotente, indomabile – la questione del canone, e in particolare del canone degli autori inclusi nei programmi scolastici. Non so dire se lo spazio dedicato nei nostri *curricula studiorum* alle letterature diverse da quella italiana sia sufficiente o insufficiente, e non intendo qui schierarmi in un campo o nell’altro nella *querelle* degli studiosi che alternativamente, sulle orme di Curtius¹⁰, identificano la letteratura europea con un insieme omogeneo che va da Omero ai giorni nostri, e che condivide τόποι, metafore e strutture retoriche di lunga durata, o al contrario, nella scia di Moretti¹¹, considerano la letteratura europea una creazione recente, coincidente con la nascita degli stati nazionali nel XVI secolo e consistente

⁸ *Letteratura europea e cittadinanza umana. Intervista a Roberto Antonelli*, a cura di Lucia Olini, <http://www.laletteraturaenoi.it/>.

⁹ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 1993, p. 3.

¹⁰ E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948), traduzione di A. Luzzatto, M. Candela e C. Bologna, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, La nuova Italia, Firenze, 1992.

¹¹ F. MORETTI, *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Einaudi, Torino 1997.

nell'insieme dei maggiori capolavori di ogni letteratura: quel che mi importa affermare in questa sede è che allargare la dimensione comparativa dei programmi scolastici dovrà necessariamente implicare un cambiamento di metodo per certi versi radicale, un imponente ripensamento del nostro approccio al testo. In questo, gli studiosi, come me, di Letterature comparate, avranno una precisa responsabilità sia nella formazione dei nuovi docenti che nella redazione di libri di testo e manuali: a noi il compito di fare in modo che alla nuova ampiezza dell'orizzonte non corrisponda una minore acutezza della vista, una riduzione della complessità del paesaggio, una semplificazione eccessiva dello sguardo.

Ma come evitare le semplificazioni di fronte al multilinguismo della tradizione europea? Qual è il ruolo degli studi linguistici e quale il ruolo delle traduzioni nel garantire piena accessibilità ai testi, pur mantenendone la complessità formale e sostanziale?

Queste ultime costituiscono senz'altro alcune delle questioni più attuali in un'Unione Europea che, assumendo la lingua ufficiale di ogni Stato dell'Unione come propria lingua ufficiale, si vuole multi- e plurilingue. Eppure, proprio questa stessa Unione Europea che agita la bandiera del multilinguismo, nell'adottare come lingue di lavoro i soli inglese e francese, contribuisce in modo sostanziale a una progressiva riduzione della varietà di lingue studiate dai nostri discenti, più ansiosi di masticare l'inglese standard della comunicazione internazionale, che di padroneggiare le sfumature e il ritmo della lingua del Bardo. Ora, pur condividendo le motivazioni che sottendono la politica di promozione del multilinguismo intrapresa dall'Unione Europea negli ultimi anni, io credo che le traduzioni e i traduttori professionisti saranno chiamati ad assumere un ruolo e un'importanza via via crescenti negli anni a venire, come dimostra il fiorire di studi sempre più sofisticati sulla teoria e il metodo della traduzione e il proliferare di corsi universitari in tale ambito scientifico-disciplinare. A loro sarà demandato il difficile, difficilissimo compito di colmare le distanze derivanti non solo dal differente *medium* linguistico, attraverso la 'versione' più o meno letterale nella lingua di destinazione, ma anche le distanze culturali, adattando o almeno segnalando le maggiori differenze tra il sistema di riferimento e di contesto dell'originale e quello del lettore.

Il traduttore dovrà al tempo stesso farsi filologo ed esegeta, poeta o romanziere a sua volta, nel tentativo di restituire la pienezza retorica e stilistica e a volte, perché no, metrica del testo originale. Soprattutto, però, il traduttore dovrà dotarsi di strumenti scientifici e didattici atti a consentire l'ingresso nel proprio 'laboratorio' anche ai non addetti ai lavori, agli autori dei testi scolastici, ai curatori delle antologie, agli studenti e ai semplici lettori: dovrà accettare di spiegare e giustificare il proprio operato, giacché l'analisi delle opere 'con testo a fronte' è destinata a divenire uno dei più potenti mezzi di comprensione delle letterature europee ed extraeuropee, con il vantaggio didattico di non poco conto di costringere costantemente il lettore ad una riflessione approfondita sulla propria lingua madre.

Mi fermo qui. Come sempre, quando si parla di Europa, di cultura o culture europee, di letteratura o di letterature europee, si resta con più domande che risposte, con più dubbi che certezze.

Prendendo in prestito le parole di un insospettabile Giuseppe Mazzini, anche io

[...] so che a molti il vocabolo di letteratura europea suona di distruzione d'ogni spirito nazionale, d'ogni carattere individuale de' popoli: ad altri, stranezza, sogno utopistico. I primi confondono l'indipendenza d'una nazione col suo isolamento intellettuale – ed è errore di mente; i secondi disperano degli uomini, e delle cose – ed è difetto di cuore¹².

Le stesse parole valgono per quello che è oggi il sogno di una cultura europea condivisa, solidamente poggiata sulla comune tradizione culturale europea e continuamente arricchita dall'apporto di ogni singola lingua, cultura, tradizione-autoctona o migrante che sia.

Superiamo i nostri *difetti di cuore*, le nostre mancanze di coraggio e iniziamo a costruire quel sogno, credendo nella necessità della sua realizzazione e assumendoci le responsabilità che il nostro ruolo di umanisti, e soprattutto di insegnanti, ci impone.

¹² G. MAZZINI, *D'una letteratura europea*, in *Il mito della letteratura europea*, a cura di Franca Sinopoli, Meltemi, Roma 1999, p. 95.

1° sezione

*La Letteratura e le altre arti:
comparatismo estetico ed imagologia
intertestuale*



Francesca Petrocchi

*Immagine e testo:
intorno al “quadro” di Ardengo Soffici ed alla
“fantasia” di Dino Campana*

Faccia, zig zag anatomico che oscura
La passione torva di una vecchia luna
Che guarda sospesa al soffitto
In una taverna café chantant
D’America: la rossa velocità
Di luci funambola che tanga
Spagnola cinerina
Isterica in tango di luci si disfà:
Che guarda nel café chantant
D’America:
Sul piano martellante
Fiammelle rosse si sono accese da sé.

*Fantasia su un quadro
d’Ardengo Soffici*

Abstract: *The relationship between the poetry text of Dino Campana Fantasia su un quadro d’Ardengo Soffici and Soffici’s main body identified in Tarantella dei pederasti (Dinamismo plastico), exhibited at Mostra di opere degli artisti futuristi di “Lacerba” (Florence, November 1913- January 1914) and destroyed by the author, is here examined rebuilding the genetic route, the authorial intentionalities, the expressional, stylistic and linguistic choices of both texts, framed in the animated theoretical context of vanguard and artistic experimentation which was sympathetic but critic witness Dino Campana of, engaged in the composition of Canti Orfici.*

Il titolo apposto da Campana alla poesia compresa nei *Canti Orfici*¹ (ed assente ne *Il più lungo giorno*) esplicitava un’“avvertenza”: rivolta al destinatario diretto (Soffici), agli animatori di “Lacerba”, ai lettori del tempo e a quelli a venire; quei pochi e ritmati versi non rispondevano ad un intento descrittivo del *quadro* di Soffici ma concretavano un ulteriore «quadro» o “scena” o “immagine” fra le tante che fluivano nei *Canti*, strutturati come scorrere di figurazioni in dissolvenza e in costante ricostruzione grazie ad un «particolare procedimento di sovrapposizioni e di scomposizioni contemporanee»².

Ho dunque prescelto un “caso” ben preciso, circoscritto e parrebbe esibito di interrelazione fra opera poetica e opera figurativa; ma è un “caso” sul quale si è addensata nel tempo una pluralità di risultanti critiche e interpretative (anche aneddotiche) che occorre seppur in breve ri-attraversare dato che un’indagine sul rapporto relazionale fra testo pittorico e testo poetico presuppone, a livello metodologico, la inevitabile messa in campo di strategie investigative volte a ricostruire il retroscena contestualizzando il percorso genetico, le intenzionalità autoriali, le scelte espressive, stilistiche, di linguaggio di entrambi i “testi”; testi in questo caso coevi cioè elaborati temporalmente (quello poetico, a stretto ridosso dalla elaborazione ed esposizione del *quadro*) nei mesi in cui – segnalava Giovanni Boine – il «fermento d’esaltazione come un’ansia di novità e anarchia, un tumore d’angoscia che cerca sfocio» pervadeva «l’arte contemporanea (compresa l’italiana, parlo dell’italiana)»³ in specie dalle colonne di “Lacerba”. E suoi addentellati, occorre aggiungere, dato che l’ispirazione di Campana – stando alla sua stessa testimonianza resa al dottor Pariani – pare

¹ Si cita dall’edizione Ravagli, Marradi, 1914, p.78.

² C. Bo, *Nel nome di Campana*, in *Dino Campana oggi*, Vallecchi, Firenze 1973, p. 15.

³ G. BOINE, *rec.*a Dino Campana, *Canti Orfici*, Tipografia F. Ravagli, Marradi 1914; fu pubblicata nel n. 44 dell’agosto 1915 su “La Riviera Ligure” nella rubrica “Plausi e botte”; ora in G. BOINE, *Il peccato, Plausi e botte, Frantumi, Altri scritti*, a c. di D. Puccini, Garzanti, Milano 1983, pp. 200-204. Da segnalare che nello stesso numero della rubrica Boine recensiva di P. BUZZI, *L’ellisse e la spirale. Films+parole in libertà* (Edizione futurista di “Poesia”, Milano 1915) e di C.Govoni, *L’inaugurazione della primavera* (Quaderni della *Voce*, aprile 1915): un trittico significativo di interventi.

sgorgasse fulmineamente grazie all'osservazione in presa diretta del *quadro* di Soffici -identificato in *Tarantella dei pederasti* (*Dinamismo plastico*) – visitando l'“Esposizione Futurista di Lacerba” (inaugurata a Firenze il 30 novembre 1913 nei locali della Libreria Gonnelli).

La mostra fungeva da *pendant* all'attività teorica e produttiva interartistica intrapresa dal periodico “futurista” (nelle sue interne declinazioni) anche coll'applicare nuovi modelli di comunicazione con il pubblico chiamato a misurarsi con l'arte d'avanguardia e il suo innovativo linguaggio. Un pubblico/destinatario individuato programmaticamente nella massa o per meglio dire nella «folla» – secondo l'accezione futurista – chiamato cioè ad applicare codici di ricezione «liberi da ogni sciocco pregiudizio tradizionalistico o accademico», quelli cioè coltivati dalla élite di cultori e di critici di professione, pubblico pur tuttavia fornito di «qualche idea delle forze emotive dei volumi dei toni e delle forme pittorici»⁴, avvertiva la locandina d'annuncio dell'Esposizione edita su “Lacerba”.

Non casuale la scelta praticata dagli artisti – Balla, Boccioni, Carrà, Russolo, Severini, Soffici – di esser presenti in sala nelle giornate dell'Esposizione attivando un dialogo (non sempre agevole, stando alle cronache)⁵ col pubblico ed esibendo oltre ai quadri anche fotografie, cartoline, libri, legando poi la mostra ad un evento (si direbbe oggi) di intrattenimento pianificato come provocatorio e battagliero: la Grande Serata Futurista al Teatro Verdi del 12 dicembre della quale “Lacerba”, nel numero del 15 dicembre, offriva un «resoconto sintetico»⁶.

La interrelazione fra pittura e poesia stabilita dal testo di Campana s'incardinava entro l'animatissimo scenario teorico e creativo dell'avanguardia fiorentina di “Lacerba” e del futurismo marinettiano, aree di ricerca entrambe atte ancor oggi a sollecitare un abbattimento «dei cancelli tra i campi disciplinari» che i tecnici e gli studio-

⁴ Nel numero del 1 dic.1913, p.273.

⁵ Scriverà Soffici nel *Giornale di bordo* (“Lacerba”, 15 dic.1913, p. 295): «Firenze, 5 dicembre. Perso il fiato e parecchie ore all'Esposizione futurista a spiegare a chi non capisce, quello che non può capire, e che a me non importa sia capito».

⁶ Alle pagg. 281-290.

si «della Modernità e del Contemporaneo hanno così accuratamente allestito e poi chiuso e che si sono dissolti con l'avvento della cultura mediale, più di settanta anni fa, ed in particolare con l'impatto della rete, quasi vent'anni fa»⁷.

«È il momento di tornare a riflettere sul *futurismo*»⁸ – rilevava Alberto Abruzzese nel lontano 1986; la riflessione (anche capillare) è stata certamente effettuata seppur mantenendo alte le barriere fra campi disciplinari; ma la questione nodale posta dal futurismo – «cosa dovessero diventare i linguaggi della comunicazione e della rappresentazione in campo artistico nell'impatto tra tradizione e società di massa»- nell'attuale trionfo della cultura mediale appare più che mai precorritrice di fenomeni aperti; al pari, si direbbe, dell'invenzione futurista che identificava «l'oggetto artistico nella fruizione del pubblico e cogliendo nel consumo moderno i ritmi e i tempi del progresso tecnologico»⁹. Questione e invenzione ben documentata dai fascicoli di “Lacerba”.

Dalle analisi dell'opera di Campana (anche appunti manoscritti editi postumi), di lettere inviate a diversi corrispondenti, di testimonianze d'epoca, la distanza del poeta – come dichiarava successivamente al Pariani – dalle «cose futuriste oscure, frasi futuriste come le direbbe Marinetti. Si scrivono per posa tante volte»¹⁰, la distanza cioè, per dirla con Boine, dalla novità e dall'anarchia volutamente dispiegate dall'avanguardia lacerbiana era, in Campana, marcata nonostante contatti e frequentazioni attivate prima e dopo l'uscita dei *Canti Orfici*.

In tal senso *Fantasia su un quadro* ha agito primariamente come “bussola” in indagini impegnate a far luce sul rapporto diretto stabilito dal poeta con il circuito di “Lacerba” e con i suoi protagonisti di spicco – Soffici e Papini – nel suo soggiorno a Firenze del novembre-

⁷ M. RAK, *La letteratura di Mediopolis*, Fausto Lupetti editore, Bologna 2010, p. 23.

⁸ A. ABRUZZESE, *Futurismo e politica*, in *Futurismo*, a c. di Ester Coen, “Art Dossier”, Giunti, 1986, p. 63.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Cfr. E. FALQUI, *Nota al testo*, in D. Campana, *Inediti*, Vallecchi, Firenze 1942, p. 329.

dicembre 1913 durante il quale avvenne la consegna a Soffici del manoscritto de *Il più lungo giorno*. Successivamente al ritrovamento, nel 1971, del manoscritto smarrito da Soffici, ha funzionato come testimone (fra molti altri) in contributi di taglio filologico volti al ripristino del complesso percorso genetico dei *Canti Orfici* dato che *Fantasia su un quadro d'Ardengo Soffici*, come detto, è ricompreso solo nella raccolta e non ne *Il più lungo giorno*. La pubblicazione delle lettere di Campana ed in particolare di *Souvenir d'un pendu*¹¹ introdotto e curato da Gabriel Cacho Millet (1985), oltre al supporto fornito da scritti memorialistici di Soffici e di altri artisti e scrittori del *coté* fiorentino, ha fatto luce anche nel dettaglio sul rapporto stabilito da Campana con l'ambiente futurista e sulle reazioni e impressioni – critiche – ricavate in quei giorni.

Si doveva a Maura Del Serra (già nel 1973) un orientamento di indagine innovativa volta a ricondurre il testo («breve vortice luminoso e musicale»)¹² alla complessiva *Evoluzione degli stati cromatico-musicali* che funse da motore strutturale dei *Canti* nel processo di “riscrittura” o per meglio dire revisione del materiale depositato anche ne *Il più lungo giorno*. Innovativa perché in parte liberava la “lettura” del testo poetico dai vincoli strettamente autobiografici/memoriali stabiliti dalla (pur forzata) testimonianza autoriale documentata (1938) dalle memorie del Dottor Carlo Pariani (*Vite non romanzate di Dino Campana scrittore e di Evaristo Boncinelli scultore*).

L'uscita dei *Canti Orfici* nell'edizione critica curata da Fiorenza Ceragioli (1985) favorendo un rinnovato interesse verso l'opera e la personalità campaniana, rappresentava anche per *Fantasia su un quadro d'Ardengo Soffici* un nuovo posizionamento nella raggiera delle plurime indagini e incursioni critiche; seppur attenta a recuperare notizie e dettagli legati sia all'occasione genetica del componimento sia al dipinto di Soffici, l'analisi della Ceragioli puntava, nella presentazione del testo, ad offrirne una lettura coerente al tema

¹¹ D. CAMPANA, *Souvenir d'un pendu. Carteggio 1910-1931 con documenti inediti e rari*, a c. di G. C. Millet, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1985.

¹² M. DEL SERRA, *Evoluzione degli stati cromatico-musicali*, in D. Campana oggi, cit., p. 93.

evidenziato nei *Canti* come centrale: «Non si tratta dunque di un puro divertissement su una pittura futurista, come spesso si intende, ma lo spunto offerto dal quadro si inserisce in una rappresentazione della memoria»¹³. L'«indicazione di lettura» stabilita dalla Ceragioli aveva il pregio di fondarsi anche su una «considerazione del quadro», riprodotto per altro nel volume in una delle tavole fuori testo. Siamo di fronte ad una fortunata svolta di metodo: il testo poetico era indagato contestualmente al testo pittorico che «pur non valendosi della tecnica del collage, la ricorda per il modo di combinare disparati elementi», questi ultimi evidenziabili nel testo poetico («*faccia*», «*zig zag anatomico*», il lume «*vecchia luna*»). Dalla sezione centrale (vv. 6-8) poteva estrarsi, secondo la Ceragioli, una chiara allusione al “tema” del quadro sofficiano («un numero da café chantant») tradotto dal poeta nella rappresentazione della “scena” recuperata dalla memoria, ovvero dall'esperienza legata al soggiorno sudamericano: la «taverna café chantant/ D'America», il tango, le movenze della «*funambola che tanga/ Spagnola cinerina/ Isterica in tango di luci si disfà*», il «piano martellato». Palesi riferimento autobiografici se Campana «per sua stessa testimonianza [al Pariani] aveva fatto il pianista durante il soggiorno in Argentina, e il quadro rappresentava un ballo in un caffè concerto d'America». Il commento della Ceragioli era coerente alla “lettura” autoriale trascritta dal Pariani interpretando altresì l'“avvertenza” posta nel titolo («*Fantasia su*») come proiezione di una originale modalità di visione e fruizione del dipinto di Soffici condensata ed espressa quale rappresentazione/scena di un'esperienza vissuta.

Ma la lontana (1937) e stentorea affermazione di Contini («Campana non è un veggente o un visionario: è un visivo, che è quasi la cosa inversa»)¹⁴ continuava ad agire sotterraneamente stimolando ulteriori indagini sulla cultura artistica di Campana e incursioni mirate a far luce sul repertorio delle presenze figurative negli *Orfici*: dal

¹³ F. CERAGIOLI, *Presentazione di Fantasia su un quadro d'Ardengo Soffici*, in D. Campana, *Canti Orfici*, Vallecchi, Firenze 1985, p. 178.

¹⁴ Il saggio su Campana apparso nel 1937 su “Letteratura” è poi riedito in G. CONTINI, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, Einaudi, Torino 1974.

prezioso contributo¹⁵ di Marcello Ciccuto – volto ad indagare il Campana “cubista” – a quello di Piero Cudini che, concentrato a ripercorrere *Modi e funzione di presenze figurative nei Canti Orfici di Dino Campana*¹⁶, si apriva proprio nel segno della «poesia su un quadro», ovvero il “nostro” *Fantasia su un quadro d’Ardengo Soffici*. La natura della relazione fra testo pittorico e testo poetico era, per Cudini, soprattutto di linguaggio in quanto creazione da parte di Campana di un «linguaggio parallelo» a quello espresso nel e dal quadro.

«La *Fantasia* poetica è folgorante, certo non meno del quadro», sottolineava Cudini ponendo a stretto confronto le due opere col rilevare via via che il «dinamismo del quadro di Soffici, ossessivamente segmentato nel vorticare luminoso di piani cui non è estranea (pur nella omogeneità della composizione a olio) una tecnica da *collage*, viene per così dire rappresentato analogicamente nelle movenze del brano poetico»¹⁷. Questo «procede per accostamenti rapidissimi» col tendere «alla frase nominale» proponendo «l’espressione compiuta d’una principale solo negli ultimi due versi, isolati e inattesi, essi stessi ‘martellati’ dalla violenza facile della rima tronca baciata». Mettendo in evidenza particolari metrici e stilistici della poesia (la frequenza delle tronche in rima, il «gioco etimologico “*tanga/tango*”») l’analisi di Cudini – col ritornare alla “lettura” del quadro di Soffici rilevando che nel *collage* emerge in posizione «assai rilevata» la presenza «di numeri e lettere» – rinveniva nell’uso del carattere corsivo senza soluzione di continuità la conferma della natura – forse intenzionale- «mimetica» dell’operazione campaniana. Dalla fruizione del quadro, Campana sviluppava una «finzione letteraria» che «consapevolmente “riprodu-

¹⁵ Ma. CICCUTO, “Les demoiselles de Gênes”: Campana cubista, in ID., *L’immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*, Bonacci, Roma 1990, pp. 291-347.

¹⁶ P. CUDINI, *Modi e funzione di presenze figurative nei “Canti Orfici” di Dino Campana*, in AA.VV., *I segni incrociati. Letteratura italiana del ‘900 e Arte Figurativa*, a c. di M. Ciccuto e A. Zingone, Mauro Baroni editore, Viareggio-Lucca 1998, pp. 87-96; ma si v. di Cudini anche il precedente *Dinamica e figuratività del linguaggio poetico. Ipotesi su “Genova” di Dino Campana*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, 2, 1978, pp. 656 e sgg.

¹⁷ *Ivi*, p.88.

ce” (per analogie, per parallelismi, per richiami impliciti) una finzione pittorica»¹⁸, comprovata dal titolo cioè da *Fantasia su* da intendersi «quasi una “variazione su un tema”» e tenendo conto che «Modi da “variazione” ricorrono su queste linee, con buona frequenza negli *Orfici*. Quello che nel testo ora discusso è richiamato esplicito, dichiarato, altrove e spesso è allusione, riferimento variamente funzionale».

L’indagine sul nostro “caso” di relazione potrebbe arrestarsi anche qui, all’ottimale punto di svolta cui è pervenuta quella di Piero Cudini per altro capace di ben evidenziare l’estesa e dinamica figuratività del linguaggio poetico di Campana.

Pur tuttavia avverto l’esigenza di porre una lente di ingrandimento su micro e macro sezioni della densa tessitura di cui è costituita la stessa (“esplicita” e “dichiarata”) relazione, recuperando altresì alcuni tasselli relativi all’impianto di note e notizie sui testi, entrambi i “testi”, accingendomi anzi a partire dalla fonte o “occasione” primaria attraverso la quale la relazione o il legame si stabilì, ovvero dalla genesi, composizione, “tema” e “linguaggio” del *quadro* di Soffici, identificato, come detto, in *Ballo dei pederasti (Dinamismo plastico)*: con questo titolo la tela è riprodotta e pubblicata tra le 32 illustrazioni del volume di Soffici *Cubismo e futurismo*, edito dalla Libreria della Voce nel 1914.

La tela fu poi distrutta dallo stesso autore o forse smarrita dopo esser stata certamente esposta a Londra¹⁹. Soffici, infatti, in una lettera-testamento a Fernando Agnoletti del 30 luglio 1917 – in parte pubblicata da Cacho Millet – chiedeva di «Domandare a Marinetti cosa è avvenuto del quadro *La tarantella dei pederasti* esposto a Londra»²⁰.

A distanza di anni Soffici ricordava con esattezza la data di composizione della poesia di Campana, 4 gennaio 1914, elaborata «lì per lì»²¹ nei locali dell’Esposizione.

¹⁸ *Ivi*, p. 89.

¹⁹ L’annuncio della «grande esposizione di pittura e scultura futurista» di Londra appare già nel numero di “Lacerba” del 1 gennaio 1914, p. 15.

²⁰ Cfr. la nota 1 di Gabriel Cacho Millet alla lettera di Campana a Prezzolini (da Marradi, 6 gennaio 1914) edita in Dino Campana, *Souvenir d’un pendu. Carteggio 1910-1931 con documenti inediti e rari*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1985, p. 56.

²¹ A. SOFFICI, *Dino Campana a Firenze*, in *Opera*, VI, Vallecchi, Firenze

Distrutto o smarrito che sia, del quadro resta ciò che fu allora riprodotto in fotografia e inserito anche nella raccolta di scritti di Boccioni *Pittura scultura futurista*, pubblicato dalle edizioni di “Poesia” nel 1914.

Nel 2007, dopo il ritrovamento della cornice, l’opera (olio su tela di cm 200x200) in ricostruzione fotografica nelle dimensioni originali è stata esposta nella Mostra *Soffici 1907-2007. Cento anni dal ritorno in Italia* tenutasi alle Scuderie Medicee di Poggio a Caiano. Grazie ad un brano della lettera di Soffici a Carlo Carrà del 22 maggio 1913 è stato possibile ricavare notizie sul soggetto del quadro e sull’elaborazione dello stesso:

È una danza di pederasti che ho visto da Napi. Sono due figure una vestita da società e una nuda che ballano per le tavole, il pianoforte e i becchi di gas e le réclames che hai visto in quella bettola. Per ora il lavoro va assai bene. Ciò che mi soddisfa maggiormente è il movimento e il suo carattere assolutamente moderno-Futurista²²!

È già stato osservato che dell’ambiente della «bettola» fiorentina Soffici aveva precedentemente offerto su “Lacerba” (in un appunto datato 3 maggio del *Giornale di bordo* edito nel numero del 15 maggio 1913) una descrizione; prendendo spunto dalle «elucubrazioni sul processo di Lord Douglas, l’amico di Oscar Wilde» egli contestava l’«ipocrisia» del popolo inglese che «grida allo scandalo e si vela la faccia quando in un tribunale si squattrinano gli atti di un uomo che ha fratelli a migliaia agenti e pazienti nelle ben chiuse camere della sua patria», per sferrare in realtà un attacco alla «brava gente» che in Italia si indignava etichettando come «turpitudine del vizio» la pederastia. «Argomento» che a suo avviso andava trattato «con un po’ più di penetrazione, d’intelligenza e di tatto» dovendo «l’etica, la virtù, il filisteismo» esser messi da parte o «squagliarsi» di fronte «all’irruenza della vita e dell’istinto vittoriosi sempre e sempre legittimi».

E così proseguiva:

1965, p. 83.

²² In C. CARRÀ; A. SOFFICI, *Lettere. 1913-1929*, a c. di M. Carrà e V. Fagone, Feltrinelli, Milano 1983.

Intanto - vedi coincidenza? - io esco in questo momento da una bettola sotterranea della città, dove per più ore altri “amici di Wilde” mi hanno dato uno spettacolo che non dimenticherò facilmente. È stata una rivelazione inattesa di bellezza e di passione.- Armonia del corpo umano esaltantesi nella danza solitaria, fluidi malinconici d’amicizie troppo ardenti, tragicità d’un amore che cerca dolorosamente una sua pienezza assoluta, folgorante, e non la trova.

Nell’agra luce del gas, tra il fumo del sigaro e la schiuma dei vini prodigati, ho afferrato stasera per la prima volta il senso di qualche antico poema, di qualche oscuro mito- ho presentito la possibilità di poemi e di miti futuri.

(Aggiungerò – unicamente per dare alle mie parole la forza persuasiva del disinteresse- aggiungerò ch’io non sono un pederasta?)²³.

Anche sulla base delle notizie circa le altre opere esposte da Soffici alla mostra del dicembre 1913 non vi è dubbio che il soggetto e il tema del *quadro* fossero quelli anticipati per lettera a Carrà, descritti nel *Giornale di bordo* resi ancor più espliciti dalla titolatura (*Ballo dei pederasti*). Un dettaglio dell’opera risulta significativo anche al fine di “localizzare” con precisione il soggetto rappresentato: a destra campeggia il titolo dell’articolo edito su “Lacerba” (nel numero del 1 febbraio 1913) di Italo Tavolato, *Contro la morale sessuale* che insieme al successivo *Elogio della prostituzione* (edito nel numero del 1 maggio 1913) e all’articolo di Papini *Gesù peccatore* (1 giugno 1913) costò agli autori un processo per «oltraggio ai costumi» ed «alla religione di stato» come anticipato da “Lacerba” in *Primi scontri* nel numero del 15 giugno 1913.

Il richiamo o allusione all’ambientazione fiorentina/ “lacerbiana” ed alla *verve* anticonvenzionale e libertaria espressa dal quadro non poteva certo sfuggire al visitatore Campana (già lettore di “Lacerba”) lungo il suo itinerario di visita alla mostra. Una allusione autobiografica formalizzata da Soffici sfruttando anche il potenziale significato racchiuso nella citazione del provocatorio scritto di Tavolato; lettere e cifre tipiche della grafica delle *réclames* rimandavano all’ambiente del *café chantant* seppur difficilmente collocabile in America data

²³ A. SOFFICI, *Giornale di bordo*, in “Lacerba” 15 maggio 1913, p.106.

l'evidente allusione all'ambientazione tutta fiorentina del dipinto. Soffici adottava una soluzione, dal punto di vista formale, prossima al *collage* ma leggibile come esplicito messaggio: che esternava la carica anticonvenzionale, anticonformista e lo «spirito rivoluzionario»²⁴ dispiegato sin lì sulle pagine di “Lacerba” – da Papini e Soffici *in primis* – in un crescendo di interventi mirati e volutamente provocatori.

Si noti, per inciso, che anche la “lettura” più recente del quadro andato disperso – quella offerta nel Catalogo della Mostra del 2007 – si giova dell'apporto fornito dalle delucidazioni rese da Campana al Pariani circa il retroterra ispirativo del suo testo poetico, recuperate dalle *Note al testo* curate da Enrico Falqui per l'edizione 1952 dei *Canti Orfici*. Ecco quanto riportato dal Catalogo: «Il quadro “rappresentava un ballo in un caffè concerto d'America” e “lo vidi in una esposizione di quadri futuristi a Firenze, in via Cavour, e, “sì, mi piacque discretamente...””, ma il soggetto “era frammentario. Forme luminose più due figure; spiccava una faccia [quella di Papini a sinistra, accanto al numero 94, ripreso di fronte: a destra, è Soffici accanto a FEP-V. di profilo]. C'erano delle lanterne al soffitto [di lanterne al soffitto se ne vede una sola in alto a sinistra accanto alla luna]: e uno dipinto come se suonasse il piano [è la figura di destra, che sembra seduta sulla copertina del libro di Tavolato *Contro la morale sessuale*]]».

Ma quella di Campana – trascritta dal Pariani – era in effetti una “visione” del quadro di Soffici recuperata dalla memoria ma già fusa alla “sua” figurazione o “scena” d'ambiente e di danza: il messaggio sotteso alla tela non rispondeva affatto a quello del testo poetico, anzi quest'ultimo era un autentico ribaltamento di quello esternato dalla tela.

Lo «spettacolo» osservato dal vivo (l'autoritratto di Soffici era lì a testimoniarlo) era infatti figurato nella finzione pittorica in modo intenzionale: il messaggio era reso sin troppo esplicito dalla citazione del *Contro la morale sessuale* connettendosi ad un altro frammento del *Giornale di bordo* (edito nel numero del 1 maggio 1913, in cui sempre di Tavolato era pubblicato *Elogio della prostituzione*) datato

²⁴ Si v. G.PAPINI, *La necessità della rivoluzione*, “Lacerba”, 15 aprile 1913.

«Firenze, 20 aprile» laddove Soffici così esordiva: «L'amico Tavolato mi assicura che per i bordelli della città si leggon questi nostri fogli con simpatia». E proseguiva «Questa notizia mi fa tanto piacere quanto mi avrebbe afflitto scoprirmi un pubblico di virtuosi filistei. È più profittevole e divertente seminar nel loto che non sulle dodici tavole. Amo, avere una clientela nei luoghi bassi, nei postriboli, nelle case infami, dove si ride della saggezza e ci si siede sulla morale. È il mio punto di contatto con Cristo»²⁵. Si trattava di un numero di “Lacerba” certamente, come vedremo, letto da Campana.

Il «ci si siede sulla morale» programmaticamente espresso da Soffici si concretava nella tela attraverso la figura di destra – quell'«uno dipinto come se suonasse il piano» – che sembra appunto seduto sulla copertina del libretto di Tavolato.

L'osservazione in presa diretta del *quadro* fungeva in Campana da spunto oppositivo al messaggio espresso da Soffici anche attraverso il *Giornale di bordo*: messaggio che in modo esplicito connetteva il tema della ricerca artistica ad un esibito, provocatorio e in definitiva inautentico amoralismo, cozzando con la «purezza di coscienza» del «sentimento artistico» da subito rivendicata da Campana. Che non casualmente opporrà alla finzione parodica del *quadro* di Soffici la figurazione e rappresentazione dinamica di una scena “autentica” di danza: il tango argentino. Fulmineamente recuperata dal “suo” vissuto e “tappa” del suo viaggio reale, del suo andare «sbattuto per il mondo»²⁶.

Le franche contestazioni alle «vostre truculenze», alla propaganda di «un'arte falsa e bastarda»²⁷ mosse per lettera a Papini ancor prima dell'incontro del novembre-dicembre a Firenze ma soprattutto l'appello rivolto per via epistolare a Prezzolini il 6 gennaio 1914 (dunque: a stretto ridosso dalla stesura della poesia, stando alla testimonianza di Soffici) volto all'ascolto della «verità della mia poesia» nella speranza «che Lei» non appartenesse «alla schiera ironica dei bluffisti» ed allegando a testimonianza «la più vecchia la più ingenua

²⁵ A. SOFFICI, *Giornale di bordo*, “Lacerba”, 1 maggio 1913, pp. 94-95.

²⁶ *Campana a Giuseppe Prezzolini*, da Marradi 6 gennaio 1914, in D. CAMPANA, *Souvenir d'un pendu*, cit., p. 56.

²⁷ *Campana a Giovanni Papini*, [Genova, maggio 1913], *ivi*, p. 53.

delle mie poesie, vecchia di immagini, ancora involuta di forme»²⁸ ovvero la redazione de *La Chimera*, sono controprove del distacco dalla *verve* anticonformistica di Soffici e Papini maturato da Campana e marcato proprio attraverso la stesura di *Fantasia su un quadro*.

Si aggiunga, seppur qui per inciso, che attraverso l'operazione di revisione, di decantazione della materia creativa formalizzata anche (ma non esclusivamente) nel famoso manoscritto de *Il più lungo giorno* in previsione dei *Canti*, Campana andava escludendo, cassando quelle sezioni che potevano in qualche modo esser ricondotte alla carica "teppistica" e di contestazione della morale borghese profusa sin lì in "Lacerba"; *A una troia dagli occhi ferrigni* o *Prosa fetida* o le ultime battute de *Nella pampa giallastra il treno ardente* e soprattutto *Notturmo teppista* evidenziano suggestioni probabilmente ricavate da una serie di "pezzi", editi da "Lacerba" fra i quali anche *L'elogio della prostituzione*²⁹ di Tavolato, quest'ultimo pubblicato in un fascicolo della rivista certamente letto da Campana.

Nella lettera a Papini, infatti, inviata dopo l'uscita del numero di "Lacerba" del 1 maggio 1913, Campana muoveva una precisa contestazione all'«arte rivoluzionaria» propagata da "Lacerba", stroncando a suo modo di Govoni *Le cose che fanno la primavera* edito appunto in quel fascicolo della rivista: «Ora Bergson direbbe che colle cose che fanno la Primavera non si fabbrica la Primavera», alludendo alla particolare struttura elencativa del testo di Govoni. Una notazione interessante perché farebbe presupporre una conoscenza non superficiale da parte di Campana dell'*Introduzione alla metafisica* di Bergson ed in particolare del capitolo intitolato *Parte componente ed espressione parziale*: "L'idea stessa di ricostruire la cosa per mezzo di operazioni condotte esclusivamente su elementi simbolici è di una tale assurdità, che non verrebbe in mente a nessuno se ci si rendesse conto che non si ha a che fare con frammenti della cosa, bensì, in

²⁸ Campana a Giuseppe Prezzolini, cit., p. 56.

²⁹ Si veda in particolare la sezione dello scritto di Tavolato intitolata *Salve* e il capoverso finale: «Puttana sacrata alla notte, notte tu stessa; in te il creatore risplende di luce propria. Puttana, sei la salvezza». (I. TAVOLATO, *Elogio della prostituzione*, "Lacerba", 1 maggio 1913, p. 92).

qualche modo, con frammenti di simbolo”³⁰, concludeva Bergson. Ma qui si aprirebbe un altro fronte d’indagine che potrebbe estendersi ad altre sezioni (a cominciare da *Durata e coscienza*) significative del saggio di Bergson onde verificare la presenza negli *Orfici* di ascendenze o suggestioni più o meno marcate; ci basti per il momento segnalare che la notazione di Campana alla poesia di Govoni è un ulteriore indizio della eterogeneità del suo bagaglio culturale, pur scomposto e disordinato nel suo eclettico consolidarsi.

Affidiamoci allora, per indagare entro le pieghe dell’opposizione di Campana alla «schiera ironica dei bluffisti» al giudizio non meno polemico di un contemporaneo ovvero a quello espresso da Giovanni Boine nella sua recensione al *Giornale di bordo* edito da Soffici in volume nel 1914.

Boine procedeva rilevando il fondo non spontaneo dello «scetticismo settecentesco che è poi immediatezza spregiudicata» emergente dal diario sofficiano e, insieme, sottolineava come «codesto epicureismo tra di Lucrezio e di Catullo, codesta spensierata frammentarietà, questo *epifenomenismo mediterraneo* verso cui agognava il singhiozzante Nietzsche» fosse non «totale» e «ora» difficilmente «spontaneo» perché v’era «in tutti un gemito» o «un grido a lacerare la gioia totale»³¹.

Sebbene nel *Giornale* di Soffici – proseguiva Boine – «si confessino parecchi tormenti, non pochi dubitosi contrasti, come crepe e venature nell’anfora di trasparenza che s’è fabbricata», a prevalere era in realtà la «mania pedagogica» che emergeva dal sostrato di

³⁰ «Anche con una infinità di schizzi, esatti quanto si voglia, e anche con la parola “Parigi” messa a indicare che si devono unire insieme, è impossibile risalire a un’intuizione che non s’è avuta, a darsi l’impressione di Parigi, se Parigi non la si è vista» – aveva precedentemente rilevato Bergson onde mostrare che l’essere profondo che ci si manifesta nella durata cosciente non ha propriamente “parti”; «Solo la sua proiezione sul piano astratto dello spazio» – commenta a tal riguardo Mathieu – «dà luogo a una molteplicità distinta, in cui posso distinguere più elementi: ma questa non è che l’ombra della realtà che voglio studiare, la sua espressione simbolica; e il tentativo di ricostruire la realtà con gli elementi di quest’ombra, è vano»: in H. Bergson, *Introduzione alla metafisica*, Bari Laterza, 1983, p. 58.

³¹ G. BOINE, rec. a A. Soffici, *Giornale di bordo* (ediz. Libreria della “Voce”, 1914) in *op. cit.*, p. 185.

«frondismo programmatico» e covava «sotto il lacerbismo irrisore e antiprofessorale [...]. Perché in fondo è anche lui di quelli che trinciano il mondo in giudizi, e la vita gli pare davvero sia intera in quelle quattro matte ciarle, spiritose più o meno, che fa in combutta cogli altri pro e contro il futurismo o il crocismo».

Era, in conclusione, «la sempre presente polemicheria» che caratterizzava anche le «sue stesse osservazioni di *amorale* spicciola o di corrente amore sessuale», in ultimo «la mania pedagogica» a guastare «allo sgorgo la felice vena creatrice del Soffici: ed il suo epifenomenismo di colori e di vita è ancora troppo teoria, troppo voluto, per imporsi con la immediatezza delle cose naturali e felici».

Non diversamente da Boine, Campana aveva colto – nei giorni del suo soggiorno a Firenze del novembre-dicembre 1913 il fondo non spontaneo delle «polemicherie» sofficiane, del «lacerbismo irrisore» dispiegato nelle «interminabili dispute a caffè» (è ancora Boine), vivaci espressioni della «mania pedagogica» cui era affetto Soffici: «Io sono un povero diavolo» – scriveva a Prezzolini a ridosso del suo arrivo a Genova da Firenze il 6 gennaio – «quel tipo che le fui presentato dal signor Soffici all'esposizione futurista come uno spostato, un tale che a tratti scrive della cose buone».

Anche Campana aveva compreso – come Boine di lì a poco avrebbe rilevato – che il dichiarare in modo «così crudo, così rauco, così *nozionale*» che la morale «è una specie di arteriosclerosi dell'intelligenza» nel mentre «stai facendo dell'arte» provocava il sospetto «che tu stesso non ne sia del tutto persuaso (o ne sia da troppo poco persuaso). Come chi bestemmi per darsi forza, o come quei bimbi che cantano alto quando hanno paura».

Campana all'esibito messaggio sotteso al *quadro* di Soffici – l'andar contro alla morale sessuale raffigurando la “tarantella” solitaria “dei pederasti” nella bettola fiorentina – si distaccava con forza balzando via ed approdando fulmineamente nel territorio del suo vissuto autentico seguendo, dirà Boine, una «ispirazione che procede a barbagli e in folata»³², che «non ha altra formula oltre quella dell'inquietudine, né altra logica se non quella irreale e vagabonda del sogno».

³² G. BOINE, *rec.*, cit., p. 203.

Quanto all'uso del carattere corsivo nel testo poetico senza soluzione di continuità – riprendendo l'osservazione di Cudini – non direi possa del tutto ascriversi ad un intento mimetico del linguaggio prossimo al *collage* del *Dinamismo plastico* di Soffici.

L'edizione dei *Canti Orfici* stampata da Ravagli (ho qui sotto gli occhi questa prima edizione) presenta infatti, come noto, una evidente alternanza dei caratteri e del corpo dei caratteri di stampa e non solo: «parecchie lettere nel testo» son «capovolte [...] La carta a piacer suo muta di qualità tre volte in centosettanta pagine, brache, giacca e gilet di tre diversi vestiti», segnalava Boine. Una voluta adesione alla *Rivoluzione tipografica* diretta «contro la così detta armonia tipografica della pagina» promossa da Marinetti ne *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà* edito nel numero del 15 giugno 1913 su “Lacerba”? Non certo un'imperizia del tipografo, il «coscienzioso, coraggioso e paziente stampatore sig. Bruno Ravagli», così come ringraziato in chiusa dei *Canti* dall'autore, ma testimonianza della tragica e caparbia volontà di Campana di dar in qualche modo corpo alla sua ricerca espressiva, non lineare, disarmonica in quanto appunto “ricerca” ed esibita anche graficamente come tale in quanto instabile, in perenne mutazione, non consolidata in forme univoche e armoniche.

L'uso del corsivo (che per Marinetti andava praticato «per una serie di sensazioni simili e veloci»), si riscontra infatti anche in *Viaggio a Montevideo* (che precede nell'ordinamento della raccolta *Fantasia su un quadro d'Ardengo Soffici*) nel frammento legato all'insorgere della memoria legata alla lunga traversata dell'oceano dalle isole di Capo Verde all'approdo in Sudamerica («*Andavamo andavamo, per giorni e per giorni: le navi/ Gravi di vele molli di caldi soffi incontro passavano lente*») interrotta dall'improvvisa visione della figura femminile («*Sì presso di sul cassero a noi ne appariva bronzina/ Una fanciulla della razza nuova, Occhi lucenti e le vesti al vento!*») che preannuncia l'apparire all'orizzonte della «riva selvaggia», delle coste del Sudamerica.

L'uso del corsivo si riscontra anche in Firenze (Uffizzi) – che segue *Fantasia su* – nella figurazione visivamente mossa dal punto di vista cromatico «Azzurro l'arco dell'intercolonna/ Trema rigato tra

i palazzi eccelsi:/Candide righe nell'azzurro: persi/Voli: su bianca gioventù in colonne».

Avrebbe poi commentato Boine: «meravigliosi frantumi in un gorgo canoro. La musica vince i discorsi, i vocaboli son fatti di voce; son simboli di suono con un polline vago d'immagini. Nuotano spersi come echi, si richiamano si ripetono sintonizzano sciolti senza badare alle logiche; si rincorrono, si frantumano in ansia d'espressione, ti danno lo spasimo dell'inesprimibile, ti sfanno in una liquidità di respiri; – finché t'accorgi che il respiro è respirato, e la cosa da dire è l'allucinata febbre, la lirica frenesia di una cosa ormai detta».

Vocaboli “simboli” di suono appena velato di immagini quand'anche, all'inverso – notava Boine – «*Faenza e Fiorenza e la Verna* si trasfigurano in tremiti di lievi colori quasi in musica stemperati»: Boine – dirà Contini – può far gruppo «magari» con «Campana (intento tuttavia a risolvere un problema ritmico affine attraverso un'illusione visiva)³³. E il problema ritmico, secondo Contini, affine era la tormentata ricerca di uno strumento espressivo in grado di opporre all'impressionismo corrente quale «tendenza figurativa verso l'essere e il conoscere» la tendenza «verso il religioso agire».

Il “problema ritmico” risolto con l'“illusione visiva”: qui, in *Fantasia su un quadro*, il frammento in corsivo plasma il ritmo della musica lenta e cadenzata del tango (che contrasta con la «rossa velocità/Di luci»: la danza) scandendo la figurazione del personaggio femminile in movimento, la «Spagnola cinerina» (in *Viaggio a Montevideo* la «*fanciulla della razza nuova*» appariva “bronzina”) che «*Isterica*» nel «*tango di luci*» si «*disfà*»: musica, danza, colori, anche enigmatici e magnetici come le «Tre/ Fiammelle rosse» che «si sono accese da sé» sul «piano martellato», quasi che la forza emotiva sprigionata dalla danza (e dalla musica e dal canto) s'accendesse. Campana si svincolava da una rappresentazione del reale che assecondasse schemi e modelli tradizionali, esprimendo sinteticamente il dinamismo del corpo e insieme dello spazio, come del resto teorizzato dagli artisti futuristi.

³³ G. CONTINI, *Alcuni fatti della lingua di Giovanni Boine*, in Id. *varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970, p. 247.

Non va dunque escluso che la stesura del testo poetico che nei *Canti* funge da cerniera fra la “tappa” sudamericana del viaggio reale e il nuovo approdo a Firenze (il “viaggio” dei *Canti* è rappresentazione della “durata”, ovvero del fluire continuo della vita psichica interiore) possa essere stata favorita dall’osservazione di altre opere presenti all’Esposizione del 1913 (che, secondo cronache e testimonianze, Campana visitò con attenzione) attraendo il suo “occhio” acuto e prima ancora del suo “orecchio” in ascolto delle “spiegazioni” che gli artisti offrivano ai visitatori, al “pubblico” anzi meglio ai fruitori più o meno competenti (allora) della nuova pittura d’avanguardia.

Probabilmente, aggiungo, non v’era bisogno che il Campana “lettore” di “Lacerba” prendesse confidenza dal vivo con le opere futuriste esposte per ricavare suggestioni atte a sollecitare lo scarto poetico condensato nei versi segmentati e ritmati di *Fantasia su un quadro*.

Nel numero del 15 novembre 1913 di “Lacerba” era infatti riprodotto *Il tango argentino* di Severini (lo stesso numero in cui era edito di Boccioni *Scarpetta di società + orina*), lo “studio” (una china su carta) poi esposto alla mostra insieme allo studio2 *Tango argentino* e a *Ballerina1* e *Ballerina2*, come precisato in “Lacerba” nel numero del 15 gennaio 1914 nell’elencare le opere vendute nelle settimane dell’Esposizione.

Nell’arco di anni fra il 1910 e il 1915 la produzione di Severini³⁴ si concentrava sul tema della danza, in particolare sul tango argentino, e sulla relativa dinamica del corpo della ballerina o dei due corpi in movimento al ritmo serrato e cadenzato della musica; dinamismo, com’è appunto in *Il tango argentino*, reso attraverso linee spezzate («Faccia, zig zag anatomico»). E il tema della danza è anche, in Severini, un tema musicale a conferma della tensione alla ricerca interartistica tipica dell’avanguardia per la quale l’energia della creatività si dispiega in direzione della intersezione fra le arti e i linguaggi delle arti ivi compreso il linguaggio della danza. E, in particolare, del tango seppur come danzato e interpretato nel suo processo di migrazione verso l’Europa, verso Parigi dove Severini aveva risieduto pri-

³⁴ Si v. *Gino Severini. La Danza 1909-1916*, a c. di D. Fonti, Skira ed., Milano 2001, Catalogo della Mostra Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, maggio-ottobre 2001.

ma di recarsi in Toscana, a Firenze in particolare dove il disegno fu eseguito a ridosso della sua pubblicazione su “Lacerba”. A quest’altezza Severini aveva già appreso e sperimentato il *collage* e proprio nella sua *Ballerina in bleu* (1912) potenziava gli effetti di luce incollando dei lustrini sulla tela; una sezione delle tele centrate sul tema della danza e in particolare sulla donna danzante come simbolo del movimento, del dinamismo ed entro lo scenario di luci e colori del *Bal tabarin* era appunto esposta alla mostra di “Lacerba”.

Parrebbe dunque aprirsi un più ampio ventaglio di spunti fruitivi a disposizione del Campana “lettore” di “Lacerba” e osservatore dei quadri esposti alla mostra, tali da suscitare immediate interrelazioni fra le immagini e il linguaggio poetico originalmente condensato in un incessante e ritmico flusso figurativo. Del resto anche l’accuratissimo biografo campaniano Gabriel Cacho Millet nel ricostruire la cronistoria dei cruciali giorni trascorsi da Campana a Firenze dopo la consegna del manoscritto de *Il più lungo giorno*, avanzava seppur in forma dubitativa l’ipotesi che l’immediata stesura del testo poetico fosse scaturita dall’osservazione de *Il tango argentino* di Severini³⁵.

Dalla locandina/réclame che in “Lacerba” annunciava l’apertura della mostra si apprende che nei locali dell’esposizione si «trovano in vendita le fotografie e le cartoline delle pitture futuriste e i libri degli scrittori futuristi». Non è possibile però accertare se fosse in vendita o esposto in lettura (e dunque disponibile anche a Campana) il Catalogo della Mostra personale di Severini tenutasi nell’aprile 1913 alla Galleria Marlborough di Londra, nella cui *Introduzione* l’artista precisava il nesso fra i principi teorico/estetici e realizzazioni formali sempre più tendenti all’astratto anche richiamandosi esplicitamente a Bergson:

Questo bisogno di astrazione e di simboli è un segno caratteristico dell’intensità e rapidità con cui si vive oggi la vita.

Accade spesso che una parola, un’espressione servano a sintetizzare un’azione completa, un’intera psicologia. Allo stesso modo, un solo gesto, un lineamento essenziale, il mio, facendo improvvisamente luce sulla nostra intuizione, riesce a presentare alla nostra visione la realtà totale.

³⁵ G. CACHO MILLET, *Souvenir d’un perdu*, cit., p. 18.

“Percepire” – dice Bergson – “non è, dopo tutto, altro che una opportunità di ricordare”.

Questo è ciò che io intendo per “percezione plastica”.

Percezione/intuizione-ricordo, era il nesso stabilito da Severini; ed ancora:

La nostra percezione attribuisce agli oggetti dei limiti nello spazio, e questi limiti sono il risultato delle molteplici influenze di ricordo, ambiente, emozione. Questi tre fattori ci fanno percepire la materia e la massa, e il valore integrale degli oggetti, in un certo modo, del tutto diverso da come l’analisi scientifica ce li mostra.

È la luce che determina il valore delle forme e dei colori.

Ricordo, ambiente, emozione, luce, forme, colori.

Ha segnalato Calvesi: «Severini parla, come Boccioni, di emozioni: di “emozioni plastiche”, di “ambiente emotivo” riprendendo espressioni dell’introduzione alla mostra parigina del 1912. [...] l’emozione ci viene comunicata in termini non già diretti, ma trasferiti, in termini musicali, di ritmo appunto»³⁶.

Fra le suggestioni raccolte da Campana nel suo diretto contatto con le opere futuriste sarebbero da far rientrare le riflessioni teoriche centrate sulla rappresentazione degli stati d’animo attraverso forme e colori; così pure Campana potrebbe aver fatto sua una prospettiva ricorrente in scritti e manifesti futuristi d’epoca centrata sull’intendere il dato naturale come strettamente intrecciato con i valori della percezione interiore del soggetto in un simultaneo incrocio di valenze emozionali, fisiche e di memoria.

Ed a proposito del rapporto fra Campana e il cubismo, indagato anche di recente da Maria Spinelli³⁷, occorrerebbe annoverare fra le fonti culturali se non altro a disposizione di Campana non solo gli scritti di Soffici editi su “Lacerba” e poi raccolti in *Cubismo e oltre*, ma diversi passaggi di quelli affidati da Boccioni alla rivista fioren-

³⁶ M. CALVESI, *I Futuristi e la simultaneità. Boccioni, Carrà, Russolo e Severini*, in “Il Futurismo”, Fratelli Fabbri editori, Milano 1969, p. 94.

³⁷ M. SPINELLI, *Tra poesia e pittura: il “Suono nuovo” di Dino Campana*, in “Croniques Italiennes web” 23, 2, 2012.

tina. A cominciare da *Fondamento plastico della scultura e pittura futuriste* (15 marzo 1913), apertosi all'insegna della contestazione della *esercitazione artistica* ed a favore della riscoperta fruttuosa della pittura e scultura «delle epoche primordiali [...] felici» in cui «non si conoscono le artificiose suddivisioni di pittura, scultura, musica, letteratura, filosofia, poesia... Tutto è invece architettura perché tutto in arte deve essere creazione di organismi autonomi costruiti con i valori astratti della realtà». Ecco dunque spiegata la ragione della comparsa «degli idoli e feticci del centro-Affrica» negli *ateliers* «dei nostri amici di Montmartre»: una «invasione di una razza barbara» entro la sensibilità europea ormai in decadenza:

Noi italiani abbiamo bisogno del barbaro per rinnovarci. La nostra razza ha sempre dominato e si è sempre rinnovata coi contatti barbarici³⁸.

Proseguiva Boccioni: «Bisogna considerare l'opere d'arte pittorica o scultorea come costruzioni di una nuova realtà interna che gli elementi della realtà esterna concorrono a costruire per una legge di analogia plastica quasi completamente sconosciuta prima di noi». Il richiamo al Bergson di *Matière et memoire* era esplicito laddove Boccioni chiariva il senso del nuovo «concetto di continuità» avanzato dai futuristi respingendo al tempo stesso l'«accusa di cinematografia» quale «volgare imbecillità»

Noi non suddividiamo delle immagini visuali, noi ricerchiamo un segno, o meglio, una forma unica che sostituisca al vecchio concetto di divisione, il nuovo concetto di continuità.

Nello stesso numero, di Carrà, *Piani plastici come espansione sferica nello spazio* rimarcava il superamento di «Picasso e tutti i Cubisti» in quanto privi di «ogni vitalità lirica», non attratti dal «misterioso fascino del colore» e ostinati «ad attribuire alla pittura soltanto una finalità architettonica e non anche musicale»³⁹.

³⁸ U. BOCCIONI, *Fondamento plastico della scultura e pittura futuriste*, in "Lacerba", 15 marzo 1913, p. 51.

³⁹ C. CARRÀ, *Piani plastici come espansione sferica nello spazio*, p. 55.

Nel fascicolo successivo (1 aprile 1913) Boccioni ritornava (e polemicamente) sul tema della distinzione fra cubismo e futurismo e questa volta contestando il ben noto articolo di Apollinaire edito su “Montjoie” nel quale l’*Orphisme* era considerato quale terza fase del cubismo. Ma, sottolineava Boccioni, si trattava di un «plagio» perché «questa nuova tendenza francese, orgogliosamente battezzata *Orphisme*» altro non era, a suo avviso, che «una elegante mascheratura dei principii fondamentali della pittura futurista» e non solo quella teorizzata ma anche quella prodotta ed esposta a Parigi nel febbraio 1912. Dalla prefazione al catalogo della Mostra parigina, Boccioni citava un passo ben preciso:

La simultaneità degli stati d’animo (intendi plastici) nell’opera d’arte: ecco la meta inebriante della nostra arte.

...il che significa simultaneità d’ambiente, e quindi dislocazione e smembramento degli oggetti, sparpagliamento e fusione dei dettagli liberati dalla logica comune e indipendenti gli uni dagli altri⁴⁰.

Riandando poi alla definizione di *orphisme*, Boccioni ricordava che proprio Apollinaire «parlando con l’amico Severini ebbe a dirgli che facendo uno studio sui cubisti e osservandone le tendenze osservava che noi eravamo cubisti-orfici e che sotto il nome di un *orphisme* avrebbe dedicato uno studio particolare ai futuristi».

Dunque Campana “lettore” di “Lacerba”, osservatore delle opere esposte a Firenze e probabilmente ascoltatore partecipe delle conversazioni – e dibattiti con il pubblico – fra gli artisti aveva a disposizione un vasto ricco campionario di discorsi teorici rapportati alle realizzazioni pittoriche allora, nel 1913, esibite.

Nel *quadro* di Soffici, Campana vide rappresentato dal vivo l’*humus* anticonformista dei fiorentini lacerbiani, quel «focolaio di cancheri che è Firenze» aveva scritto a Papini ancor prima di giungere a Firenze, aggiungendo: «La vostra speranza sia: fondare l’alta cultura italiana. Fondarla sul violento groviglio delle forze nelle città elettriche sul groviglio delle selvagge anime del popolo, del vero popolo,

⁴⁰ U. BOCCIONI, *I Futuristi plagiati in Francia*, in “Lacerba”, 1 aprile 1913, p. 67.

non di una massa di lecchini, finocchi, camerieri, cantastorie, saltimbanchi, giornalisti e filosofi come siete a Firenze»⁴¹.

Eppure Campana interpretava e traduceva in modo originale il fermento della ricerca che investiva i pittori futuristi mantenendosi ben distante dalla affermazione di una «modernità spregiudicata» affidata, notava Boine, alla mera «rettorica dell'espressione» "pubblica"; la «ansiosa modernità di parecchia gente» era infatti per Boine (e non diversamente per Campana), epidermica o "di facciata" («comincia dal di fuori e resta soprattutto al di fuori come la dignità e il valore dei molti restan nel vestito e nei titoli»); come pure per entrambi (la "botta" di Boine contro i letterati e poeti lacerbiani si faceva esplicita) «C'è infine gente che finge la libertà essendone dall'intimo schiava sprovvista; e poiché s'è persuasa dell'ovvia verità più sopra enunciata che la poesia è dei pazzi più pazzi, si finge dunque per pazza e lo fa con scioltezza». E concludeva: «ma questo Campana, per lo stesso impaccio del suo parlare, questo che di elementare ed ingenuo che la coltura ha lasciato in lui e nel suo stile (non l'ha cancellato), è, se dio vuole un pazzo sul serio. Epper ciò *Te deum*».

Boine aveva acutamente colto nel recensire i *Canti* il fondo autentico della inquieta modernità campaniana seppur citando come probabile fonte di «questa smarrita e decadente musicalità (*Samain* e compagni)». Ma, aggiungeva, «questa sorta di decadenza mi piace qui che di più non si può; e che la stessa rozzezza violenta, la stessa primitività impetuosa con cui è come in assalto qui in più luoghi realizzata [...] dimostra che non è d'accatto, risponde a un intimo bisogno e del vecchio malfranzese non ha che l'apparenza».

Un'intima, spontanea quanto impetuosa tensione espressiva, rilevava Boine, aderente «al mondo d'incubo e di libertà che il poeta s'è foggiato, alla risolutezza vagabonda di anima senza speranze, al di là di ogni tradizione, al di là di ogni acquietamento, nave ebra e disancorata, gabbiano tra raffica e cavalloni».

Boine ben individuava la matrice dalla ricerca espressiva campaniana che da un lato denunciava la «disintegrazione della forma

⁴¹ *Campana a Giovanni Papini* [Genova, maggio 1913], cit., p. 53.

poetica tradizionale»⁴² e l'«impraticabilità, forse l'inservibilità, comunque l'inattendibilità, ormai, del discorso dei padri» e dall'altro impostando Campana un «abbozzo di progetto che guarda ben oltre» ovvero al rivendicare un «principio forte di unità, che vede la parola centro propulsore di un sistema integrato delle arti», sistema inteso come «convergenza funzionale ai fini di una *diversa* produzione di senso»⁴³.

La *parola* poetica si caricava delle «rifrazioni prospettiche di significato» provenienti dalle arti “altre”, pittura, architettura, musica e danza; sottolineava ancora Petrucciani che il *lento* è il “tempo” musicale di «numerissimi tracciati di Campana, di tante interminabili ore dei suoi giorni e delle sue notti, questo è spesso il ritmo dei gesti, del movimento dei suoi personaggi: come una sequenza di cerimonia, o di rito, al rallentatore, sacerdotale, sacrale»⁴⁴.

Lento, aggiungo, come il ritmo fortemente cadenzato dell'autentico tango argentino (in cui il pianoforte funge da base ritmica), della danza popolare così come probabilmente “vista” da Campana lungo la sua permanenza a Buenos Aires e fors'anche accompagnata al piano, seppur suonato non in un *café chantant* ma in “ritrovi” e “bordelli” ove, come confidava al Dottor Pariani, trovava asilo e accoglienza.

Il tango argentino dell'epoca era espressione immediata della “selvaggia anima” del popolo, del “vero popolo”: danza e spettacolo di improvvisazione e di continua invenzione come il suo peculiare linguaggio – svincolato allora da “norme” e “codifiche” di scuola e accompagnato dal canto – carico di sensualità e passionalità autentica e libera. Campana, nel “suo” *dinamismo plastico*, figurava la forza emotiva sprigionata dal linguaggio musicale e dal linguaggio fisico, corporeo dei “passi”, dei movimenti della sola donna/ballerina: con *funambola* rendeva il particolare passo “scivolato” della donna (il peso del corpo, nel tango, è spostato sugli avampiedi) unita in un equilibrio quasi precario a livello del petto al suo uomo/ballerino e

⁴² M. PETRUCCIANI, *Campana. Tre ipotesi*, in ID. *Ipotesi per Dino Campana e altri studi*, Salvatore Sciasca ed., Caltanissetta-Roma 1996, p. 54.

⁴³ *Ivi*, p. 56.

⁴⁴ *Ivi*, p. 54.

con *Isterica* il suo sguardo semiallucinato, come in *tranche* per il carico di compartecipazione emotiva e fisica imposta dalla esclusiva (e improvvisata) “guida” del ballerino/uomo alla sua “seguidora”.

Il tango raffigurato da Campana nella sua *Fantasia* quale fulminea sequenza di cerimonia, di rito dalla “primitività impetuosa” fatto di corteggiamento, di passione, di melanconici abbandoni, di rabbia, di gelosia non era certo quello di lì a poco contestato da Marinetti proprio su “Lacerba” (*Abbasso il tango e Parsifal* edito nel numero del 15 gennaio 1914) nella sua versione ormai imborghesita ed “europeizzata” ed appunto per questo contestata da Marinetti, in quanto – in realtà – grottesco «plagio»⁴⁵: la «fenilità selvaggia della razza argentina» nella «Goffaggine di tango inglesi e tedeschi» veniva ad essere «stupidamente addomesticata morfinizzata e incipriata».

Altro suggestivo spunto raccolto da Campana nell’elaborazione del “suo” *Tango argentino (Dinamismo plastico)*?

⁴⁵ F.T. MARINETTI, *Abbasso il tango e Parsifal*, in “Lacerba”, 15 gennaio 1914, p. 27.



Fabio Vittorini

Born in the USA.
Appunti sulla narrativa statunitense
contemporanea

“You have a history,” she said, “that you are responsible to.”

“What do you mean by responsible to?”

“You’re responsible to it. You’re answerable. You’re required to try to make sense of it. You owe it your complete attention”

Don DeLillo

This whole world is out there just trying to score.

Bruce Springsteen

Abstract: *A look from the outside. How and when Western fiction (and so European) entered the so-called season of Postmodernism, that is, according to many scholars, our present or at most our present perfect? How much, beyond local poetics, has this season been determined by the impact of the “informatization” of knowledge? Maybe the answer must be looked for in the literature and culture overseas. Maybe during a specific year: 1984. The energy springing from what Walter Benjamin called «the riot of the anecdote», which «approaches us the things in the space, makes them enter our life», helps us to give form to that answer, conjecturing that on 1984 Western fiction has become conscious of being able to elaborate new patterns in constructing plots, new models of introspection, a re-signification of notion of death and a “re-pathetization” of rational/irrational connection.*

«Le costruzioni della storia», ammoniva Walter Benjamin, «sono paragonabili a ordini militari che accasermano e corazzano la vita vera»¹. Anche la storia della narrativa si serve di quelle costruzioni, irreggimentando il caso, il caos, la contraddizione, in una parola la vitalità entropica dell'esistente, dentro disegni funzionali a una contesa definitoria ed economica. Apertura, divagazione, incompiutezza, discontinuità: questi i lasciapassare che useremo per muoverci nella storia della narrativa letteraria e audiovisiva statunitense contemporanea, mobilitando, contro la tirannia del tempo e le costruzioni militari della storia, «il moto di piazza dell'aneddoto», poiché esso «ci avvicina le cose nello spazio, le fa entrare nella nostra vita»². Lasceremo che aneddoti su aneddoti si addensino attorno a una data chiave della nostra storia, il 1984: un oroscopo, una summa, una metafora che irradia senso in mille direzioni imprevedute.

Iniziamo con un racconto. Nel tunnel trasparente n. 14, sospeso nel vuoto di uno degli enormi cavedi cilindrici di una buia città reticolare, uomini pallidi, con i capelli rasati, in uniforme grigia, marciano in fila accanto a una teoria di monitor che mostrano l'interno della hall dove stanno andando a sedersi. Al centro della hall, su un grande schermo, campeggia il volto di un uomo occhialuto che con voce stentorea dice:

Today, we celebrate the first glorious anniversary of the Information Purification Directives. We have created, for the first time in all history, a garden of pure Ideology, where each worker may bloom, secure from the pests purveying contradictory truths. Our Unification of Thoughts is more powerful a weapon than any fleet or army on earth. We are one people, with one will, one resolve, one cause. Our enemies shall talk themselves to death, and we will bury them with their own confusion. We shall prevail!

Nel frattempo una ragazza bionda e abbronzata corre verso la stessa hall, inseguita da un plotone di militari in tenuta antisommossa. Nell'istante in cui l'uomo occhialuto pronuncia l'ultima parola del

¹ W. BENJAMIN, *I "passages" di Parigi* (1983), Einaudi, Torino 2002, p. 609.

² Ivi, p. 610.

suo discorso, la ragazza scaglia un grande martello contro lo schermo facendolo esplodere. Inondati dalla luce e del fumo dell'esplosione, gli uomini grigi restano immobili e, con le bocche spalancate, emettono un «oooooooo» di sorpresa.

La ragazza indossa una canotta bianca, degli shorts arancioni e fascette di spugna ai polsi, come un atleta. È il 1984: l'anno delle Olimpiadi di Los Angeles, boicottate dall'URSS come gli USA quattro anni prima hanno boicottato quelle di Mosca (il martello si rivela dunque un indizio). Sulla canotta della ragazza è impressa la silhouette di una mela e di un computer. Il 1984 è anche l'anno in cui Apple Computer Inc., fondata nel 1978 da Steve Jobs, Steve Wozniak e Ronald Wayne, lancia il primo computer della famiglia Macintosh (Macintosh 128K) attraverso lo spot pubblicitario (titolo: *1984*; durata: 60") che mette in scena la storia che abbiamo appena raccontato e si conclude, sull'«oooooooo» degli uomini grigi, con la lettura in voice over di un testo che entra in scroll sovraimpresso (nel font proprietario Apple Garamond): «*On January 24th, Apple Computer will introduce Macintosh. And you'll see why 1984 won't be like "1984"*»; chiude tutto una schermata nera con al centro una mela a bande colorate orizzontali morsicata. L'ideatore dello script Lee Clow (in team con Steve Hayden e Brent Thomas) e il regista Ridley Scott, reduce da *Alien* (1979) e *Blade Runner* (1982), danno forma a un racconto di sci-fi distopico che, attingendo a piene mani all'immaginario funzionale e iconografico di *Metropolis* (1927) di Fritz Lang, ovviamente di *1984* (1949) di George Orwell³, che dà il titolo

³ Uno dei titoli più ri-usati del Novecento, ottenuto dall'autore invertendo le ultime due cifre dell'anno in cui il romanzo è stato scritto: il 1948 (anche Clow gioca col numero: il 14 iniziale dello spot è formato dalla prima e dall'ultima cifra di 1984). Nel 1966 Philip K. Dick ambienta il racconto *We Can Remember It For You Wholesale* (*Ricordiamo per voi*, trasposto al cinema in *Total Recall* [*Atto di forza*, 1990] di Paul Verhoeven) nel 2084, cento anni dopo la storia di Orwell. Nel 1974, dieci anni prima di quella data immaginaria, David Bowie realizza il concept album *Diamond Dogs* che contiene i tracks *1984* (reinciso da Tina Turner nel suo album *Private Dancer* del 1984) e *Big Brother*. Nel 1984 i Eurythmics realizzano il concept album *1984 (For the Love of Big Brother)* come colonna sonora del film *1984* di Micheal Radford. Negli anni 2009-10 il giapponese Haruki

allo spot, e anche *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (*Il cacciatore di androidi*, 1968) di Philip K. Dick, rappresenta un universo fortemente polarizzato. Traspare in controluce una batteria di antitesi che sottende al «dispositivo metanarrativo di legittimazione»⁴ più accreditato nell'ultimo decennio della Guerra Fredda: URSS vs USA, regime vs democrazia, ideologia vs verità, monopolio vs libero mercato, unificazione vs molteplicità, Andropov vs Reagan e, tra le righe, IBM vs Apple. Un esempio cristallino di come il «rapporto fra retorica e dialettica, e l'applicazione di entrambe ai rapporti umani» significhi sempre muoversi tra questi tre motivi: «l'Ordine, il Segreto e l'Uccisione»⁵. Il dominatore stabilisce un ordine e per mantenerlo tiene segreta la verità. Il dominato che tenta di emanciparsi tiene segreta la rivolta. La sovversione dell'ordine imposto e la rivendicazione della verità passano attraverso l'uccisione (anche solo simbolica) del dominatore.

Il 3 ottobre 1983 la copertina del settimanale economico «BusinessWeek» ha proclamato: «Personal Computer: and the Winner is...IBM», spiegando che in due anni la International Business Machines Corporation fondata nel 1911 ha conquistato il 26% del mercato mondiale dei pc e che di lì ad altri due anni sarebbe arrivata a quota 50% (con un 25% supplementare appannaggio dei pc IBM-compatibili). Pochi giorni dopo, durante un discorso ai venditori della Apple riuniti alle Hawaii, prima di lanciare una preview dello spot di Clow e Scott, Jobs racconta la (prei)storia del pc a partire dal 1958 e la competizione iniziata nel 1981 tra IBM e Apple (l'archetipo narrativo è quello di Davide e Golia), concludendo con un flash forward:

It is now 1984. It appears IBM wants it all. Apple is perceived to be the only hope to offer IBM a run for its money. Dealers initially welcoming IBM with open arms now fear an IBM dominated and

Murakami pubblica il romanzo in tre volumi *1Q84* (la lettera “Q” del titolo ha la stessa pronuncia del numero 9 [kyuu] in giapponese).

⁴ J.F. LYOTARD, *La condizione postmoderna* (1979), Feltrinelli, Milano 1985, p. 6.

⁵ K. BURKE, *A Rhetoric of Motives* (1950), University of California Press, Berkeley 1974, p. 256.

controlled future. They are increasingly turning back to Apple as the only force that can ensure their future freedom. IBM wants it all and is aiming its guns on its last obstacle to industry control: Apple. Will *Big Blue* dominate the entire computer industry? The entire information age? Was George Orwell right about 1984⁶?

Con il suo primo spot, trasmesso in diretta dalla CBS all'inizio del terzo quarto della XVIII edizione del Super Bowl il 22 gennaio 1984 e visto da 96 milioni di telespettatori, Apple tenta di giocare sulla diffidenza dei consumatori statunitensi verso i computer, ancora associati agli incontrollabili e spaventosi HAL 9000 di *2001: A Space Odyssey* (2001: *Odissea nello spazio*, 1968) di Stanley Kubrick⁷ e WOPR di *WarGames* (*Wargames - Giochi di guerra*, 1983) di John Badham, eredi informatici delle macchine di *Modern Times* (*Tempi moderni*, 1936) di Charlie Chaplin⁸. Il gioco dei rimandi è sottile. Dal 1981 il primo pc di largo consumo prodotto da IBM, chiamato semplicemente IBM PC, – quello con lo schermo monocromatico a fosfori verdi e output solo testo presente nel videoclip di *New Moon on Monday* (1984) dei Duran Duran e nella trilogia cinematografica di *Matrix* (1999-2003) dei fratelli Wachowski, – viene pubblicizzato con una serie di spot che hanno come protagonista Charlot e ruotano attorno al claim «Keeping up with Modern Times», che semplicemente rovescia l'orizzonte assiologico originario del personaggio trasformando ordine, automazione, efficienza e rapidità in ideali da perseguire: al desiderio di sfuggire agli enormi ingranaggi industriali del vagabondo

⁶ «Big Blue» innesta il riferimento al colore del logo di IBM (International Business Machines Corporation) su quello all'orwelliano Big Brother.

⁷ Nonostante la smentita ufficiale di Arthur C. Clarke, autore del racconto *The Sentinel* (scritto nel 1948 e pubblicato nel 1951) cui il film si ispira, una fantasiosa teoria fa risalire il nome HAL proprio a IBM attraverso il cifrario di Cesare (con uno spostamento di una lettera all'indietro invece che tre in avanti). Ricordo anche che nel 1984 esce il film *2010: The Year We Make Contact* (2010 - *L'anno del contatto*) di Peter Hyams, basato sul romanzo *2010: Odyssey Two* (2010: *Odissea due*), scritto da Clarke contemporaneamente alla sceneggiatura del film di Kubrick.

⁸ Per incontrare computer "simpatici" e solidali bisogna arrivare a Jarvis di *Iron Man* (2008) di Jon Favreau e GERTY 3000 di *Moon* (2009) di Duncan Jones.

di Chaplin si sostituisce l'aspirazione dello yes man di IBM travestito da Charlot a diventare un ingranaggio essenziale dell'azienda («become a big wheel in the company»)⁹. Durante il Super Bowl XVIII, lo spot 1984 di Apple va in onda poco prima di due spot di IBM, uno generico (*Differences*) e uno di lancio del neonato PCjr (*Bright Little Addition to The Family*: Charlot porta a spasso il computer per casa in carrozzina, mentre una voce fuori campo ne spiega le qualità).

L'incontro è storico: entrano in collisione due miti, ovvero due tentativi speculari di trasformare «la storia in natura»¹⁰ mediante congegni narrativi strategici. IBM cerca di riscattare se stessa e le proprie macchine rifunzionalizzando la figura di Charlot, Apple cerca di ripristinare il carattere orwelliano dell'avversario per potersi configurare come alternativa libertaria. Lo stesso segno storicamente determinato (il significante “computer” associato al significato ‘macchina automatizzata in grado di elaborare dati’) diventa significante di due meta-segni i cui significati, ugualmente arbitrari (e ugualmente veridici), sono definiti da due diverse strategie di marketing: 1) il computer è lo strumento per integrarsi perfettamente nella società moderna, 2) il computer è lo strumento di liberazione dagli ordini precostituiti. La stessa cosa accade in parallelo ai segni “Charlot” e “Big Brother”, degradati a significanti arbitrari di due meta-segni commerciali e quindi anestetici. Le due coppie di meta-segni (computer 1 + Charlot; computer 2 + Big Brother) sono il nucleo dei due miti in questione. Due «concetti» precari, «la cui unità e coerenza dipendono soprattutto dalla funzione»¹¹ attribuita loro dalla strategie comunicative che li hanno prodotti e che essi tentano di naturalizzare. Due casi precoci ed esemplari di uso dello storytelling per la costruzione del brand¹², albori di quel «capitalismo della passione» che si affermerà negli anni Novanta attraverso «una reinvenzione e una ri-percezione del sistema» su cui poggia la civiltà occidentale: il prezzo, il profitto, il denaro vengono trattati come valuta emozionale,

⁹ S. PAPON, *The IBM Tramp*, in «Jump Cut», n. 35, April 1990, p. 68.

¹⁰ R. BARTHES, *Miti d'oggi* (1957), Lerici, Milano 1962, p. 222.

¹¹ Ivi, p. 213.

¹² Cfr. C. SALMON, *Storytelling. La fabbrica delle storie* (2007), Fazi, Roma 2008.

il manager come colui che vive «l'esuberanza del soddisfare gli altri, l'euforia del sentirsi voluto e l'esaltazione della creatività»¹³. Si tratta dunque di due diversi (meta)racconti alle radici della contemporaneità che ci interessa, due tentativi dello stesso capitalismo di naturalizzare la storia della tecnologia a vantaggio del singolo brand: da un lato lo spot IBM come immagine di un capitalismo solido, razionale e integrato (dal punto di vista competitivo di Apple: vecchio, asettico e conformista), dall'altro lo spot Apple come immagine di un capitalismo nuovo, energetico e libertario. In entrambi i racconti mitici l'intenzione tenta di «restare manifesta senza apparire interessata: la causa che fa proliferare la parola mitica è perfettamente esplicita, ma è immediatamente congelata in natura; non viene letta come movente, ma come ragione»¹⁴. Apple si accredita come campione dello stesso sapere postmoderno che contribuisce a far nascere e che viene entusiasticamente descritto da Jean-François Lyotard in *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (1984, prima traduzione inglese di *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, 1979)¹⁵:

Il sapere postmoderno non è esclusivamente uno strumento di potere. Raffina la nostra sensibilità per le differenze e rafforza la nostra capacità di tollerare l'incommensurabile. La sua stessa ragione d'essere non risiede nell'omologia degli esperti, ma nella paralogia degli inventori¹⁶.

Non dimentichiamo però che le eccentricità paralogiche degli inventori, la loro capacità di creare scarti linguistici, finiscono per mettere i fruitori delle loro invenzioni, che sono, come nel caso di Apple, anche i loro clienti, in condizione di vivere il loro statuto di umanità,

¹³ H. BLOOM, *Reinventing Capitalism. Putting Soul into the Machine: a Radical Reperception of Western Civilisation* (2005), in <http://howardbloom.net/reinventing-capitalism-putting-soul-into-the-machine>.

¹⁴ R. BARTHES, *Miti d'oggi*, cit., pp. 222-223.

¹⁵ Nello stesso periodo esce l'altrettanto epocale *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* («New Left Review», luglio-agosto 1984, pp. 53-92) di Fredric Jameson (poi integrato in un volume omonimo dato alle stampe nel 1991).

¹⁶ J.F. LYOTARD, *La condizione postmoderna*, cit., p. 7.

prima e dopo la fruizione degli spot, prima e dopo l'acquisto e l'uso del pc (come di qualsiasi altro prodotto), «solo nell'immaginario, cioè in una fissazione e un impoverimento della coscienza»¹⁷.

Un'intuizione demi(s)tificante molto simile è alla base di sei opere senza titolo di grande formato realizzate da Keith Haring nello stesso 1984 (un disegno a gesso su carta realizzato nella metropolitana di New York, un dipinto acrilico su mussola, due dipinti acrilici su tela, due sculture totemiche a encausto su legno), racconti per immagini al pari dei fumetti e dei cartoon a cui si ispirano, «in cui i colori, disposti separatamente e senza ricerca di profondità, generano un effetto urlato, segnaletico, che non ha bisogno di riflessi luminosi o di ombre»¹⁸. Un millepiedi in bianco e nero con al posto della testa un pc (sul cui monitor si vede un primate con la coda afferrata da una grande mano) viene cavalcato da un uomo con una X sul petto. Variante: nel monitor/testa dello stesso millepiedi a colori e solo si vede un cervello. In una scena apocalittica un enorme mostro antropomorfo con sei mammelle e al posto della testa un pc (sul cui monitor si vede un cervello) cavalca un aereo e tiene stretto nella mano un uomo. Variante 1: nel monitor/testa dello stesso mostro si vede un neonato. Variante 2: in una scena apocalittica piena di mostri ad avere al posto della testa un pc (sul cui monitor si vede una X) è un uomo che culla un neonato. Una sfinge al posto della testa ha un pc (sul cui monitor si vede un uomo crocifisso a testa in giù e altri due ai suoi piedi con le braccia levate). L'immaginario è quello della fusione protesica, allo stesso tempo rituale e sessuale, corpo/macchina e delle opposizioni ormai impossibili e perciò allucinatorie vivente/automa e libertà/condizionamento già visibili nel massmediologico e metalinguistico *Videodrome* (1983), in cui David Cronenberg¹⁹ incastona perfino una memoria precisa del suo docente di *media studies* Marshall McLuhan (nel personaggio di Brian O'blivion): la stessa tv che nel film viene presentata come macchina minacciosa appare,

¹⁷ R. BARTHES, *Miti d'oggi*, cit., p. 234.

¹⁸ A. KOLOSSA, *Keith Haring. 1958-1990. Une vie pour l'art*, Taschen, Köln 2004, p. 35.

¹⁹ Cronenberg tornerà sul concetto di protesi sensoriali/cognitive con le automobili di *Crash* (1996) e con i game pod e bio-port di *eXistenZ* (1999).

sempre in forma protesica di testa, accanto al pc in due dei sei lavori citati di Haring. Con una significativa integrazione assiologica, nello spot di Clow e Scott la tv veicola il messaggio condizionante e uniformante dell'uomo/Big Brother e la ragazza/Mac arriva a distruggerla, costruendo altre antitesi: tv/pc, passivo/attivo, ignaro/consapevole, assoggettato/emancipato ecc.

Il pc/protesi irrompe nell'opera di Haring nel 1984 e allo scadere di quell'anno ne esce. La rapidità del transito e l'entità dei segni lasciati fanno pensare a un'intuizione precisa ma non sviluppata, a una percezione intensa del carattere rivoluzionario ed epocale delle innovazioni introdotte dal lancio quello stesso anno del Macintosh, che Haring, insieme a Andy Warhol, ha modo di toccare e provare poco tempo dopo, durante una festa organizzata a New York da Yoko Ono per il figlio Sean Lennon: Jobs, invitato, ha portato in regalo al ragazzino uno dei suoi neonati pc²⁰. Forse Haring è in grado di intuire la portata dell'introduzione dell'Interfaccia grafica utente (GUI), che permette a chiunque di interagire in modo intuitivo con il computer manipolando degli oggetti sullo schermo, al posto della classica Interfaccia a riga di comando (CLI), che rendeva necessaria la conoscenza di un linguaggio di programmazione (con il suo lessico e la sua sintassi) gestito tramite la tastiera. Certamente nota il sistema accattivante e amichevole WIMP (acronimo di Window, Icon, Menu e Pointer: Finestra, Icona, Menu e Puntatore), che permette di gestire l'ambiente di lavoro tramite la metafora di una scrivania (*desktop*) rappresentata dallo schermo, con le *icone* a rappresentare i file e le *finestre* le applicazioni, su cui si può agire attraverso il puntatore comandato con il *mouse*. Forse non sa che questo nuovo modello di interazione uomo-macchina, diffuso nel mercato di massa grazie al Macintosh a partire da quel fatidico 1984, è stato ideato nei laboratori dello Xerox PARC (Palo Alto Research Center) con il progetto Xerox Alto nel 1973 e commercializzato senza grandi risultati con il costosissimo Xerox Star nel 1981, poi con Apple Lisa nel 1983²¹. Certamente si cimenta con gli unici due software forniti con Macintosh, MacWrite

²⁰ Cfr. W. ISAACSON, *Steve Jobs* (2011), Mondadori, Milano 2012, p. 199.

²¹ Per una ricostruzione dettagliata di come Jobs ha "trafugato" e rielaborato le scoperte della Xerox, cfr. Ivi, pp. 106-131.

e MacPaint, modelli di ogni word processor e graphic editor a venire, magari provando l'ebbrezza di manipolare testi e immagini con operazioni divenute poi paradigmatiche come il copia/incolla, la scelta dei font, dei colori ecc. In definitiva forse intuisce che questa innovazione potrebbe trasformare, insieme ai modelli di organizzazione dei flussi di lavoro e alla ricerca scientifica, anche le attitudini cognitive dell'uomo contemporaneo. Come registra analiticamente in quello stesso 1984 Sherry Turkle, psicologa clinica e docente di Studi sociali di scienza e tecnologia presso il MIT, nel suo saggio *The Second Self: Computers and the Human Spirit*: in contrasto con l'«ethos modernista» non solo degli austeri computer a CLI (ad esempio quelli con sistema operativo MS-DOS), ma anche di «pensatori come Freud, Marx e Darwin, che suggerivano che comprendere significa ridurre cose complesse a elementi semplici, scoprire i meccanismi nascosti dietro il comportamento» secondo il principio «analisi e saprai», Macintosh con la sua accogliente GUI, opacizzando il rapporto sistema operativo/macchina, veicola l'idea che è «più fruttuoso esplorare un mondo di superfici mutevoli che imbarcarsi nella ricerca di meccanismi, origini e strutture» e che «comunicare con un computer può essere più come conversare con una persona che non come comandare una macchina»²². Una «persona» amichevole, collaborativa, intelligente, intuitiva, una vera e propria appendice del pc user.

Haring, che è a Milano per produrre lavori da esporre in una personale alla galleria Salvatore Ala e poi alla Biennale di Venezia, scrive nel suo diario (la data esatta è 13 giugno 1984):

Il problema che deve affrontare l'uomo moderno oggi (la riconciliazione tra intelletto e sentimenti/cervello e cuore/razionale e irrazionale/mente e spirito, ecc.) è causato dal crescente potere della tecnologia e dal cattivo uso che ne fanno quelli al potere, desiderosi solo di esercitare il controllo. La mentalità delle persone motivate dal profitto a spese dei bisogni umani è perfetta per il computer. I computer sono completamente razionali. Fanno risparmiare tempo e denaro, possono prendere nota di qualsiasi transazione (telefono,

²² S. TURKLE, *The Second Self: Computers and the Human Spirit* (1984), Twentieth Anniversary Edition, MIT Press, Cambridge 2005, pp. 9-10.

banche, ecc.). Il denaro è l'opposto della magia. L'arte è magia. I mondi dell'arte e del denaro si mischiano costantemente. La magia deve trionfare sempre²³.

La prima suggestione è quasi interamente negativa: la tecnologia dell'informazione e della comunicazione, di cui il pc è l'ultima propaggine, è vista come uno strumento in mano a chi vuole controllare i bisogni degli altri uomini per arricchirsi, confezionando incessantemente quei «racconti egocentrici», sublimatori e autopersuasivi, basati, diceva Sigmund Freud, sulle «fantasie di desiderio di interesse nazionali»²⁴, e finendo per creare quella che Robert Altman, mentre gira il suo sardonico *Health* (1982), definisce «una classe media di schiavi» che «cambiano automobile tutti gli anni, leggono le riviste illustrate e danno un'immagine lieta di se stessi»²⁵. Il mutamento radicale e irreversibile della tecnologia dell'informazione e della comunicazione che esplose nel 1984, annota Lyotard con una lungimiranza mai abbastanza lodata, non lascia intatta la natura del sapere, che d'ora in poi circolerà nei nuovi canali, e diverrà operativo, solo «se si tratta di conoscenza traducibile in quantità di informazione»:

tutto ciò che nell'ambito del sapere costituito non soddisfa tale condizione sarà abbandonato, e [...] l'orientamento delle nuove ricerche sarà condizionato dalla traducibilità in linguaggio-macchina degli eventuali risultati. I «produttori» del sapere al pari dei suoi utenti devono e dovranno disporre dei mezzi per tradurre in tali linguaggi ciò che i primi cercano di inventare ed i secondi di imparare.

L'egemonia dell'informatica finisce presto per imporre una certa logica, cioè un insieme di prescrizioni fondate su enunciati «accettati come enunciati “del sapere”», innescando una «radicale esteriorizzazione del sapere rispetto al “sapiente”», qualunque sia la posizione occupata da quest'ultimo nel processo della conoscenza.

²³ K. HARING, *Diari* (1996), Mondadori, Milano 2001, pp. 105-106.

²⁴ S. FREUD, *Il poeta e la fantasia* (1907), in ID., *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino 1972, vol. 5, pp. 380 e 382.

²⁵ M. CIMENT, M. HENRY, *Entretien avec Robert Altman. I – A Wedding. II – Quintet*, in «Positif», n. 216, marzo 1979, p. 9.

L'antico principio secondo il quale l'acquisizione del sapere è inscindibile dalla formazione (*Bildung*) dello spirito, e anche della personalità, cade e cadrà sempre più in disuso. Questo rapporto fra la conoscenza ed i suoi fornitori ed utenti tende e tenderà a rivestire la forma di quello che intercorre fra la merce ed i suoi produttori e consumatori, vale a dire la forma valore. Il sapere viene e verrà prodotto per essere venduto, e viene e verrà consumato per essere valorizzato in un nuovo tipo di produzione: in entrambi i casi, per essere scambiato. Cessa di essere fine a se stesso, perde il proprio "valore d'uso"²⁶.

Nonostante la diffidenza proclamata da Lyotard verso la «futurologia»²⁷, i dati di questa lettura della contemporaneità e dell'avvenire prossimo e lontano, ineccepibili se sottoposti a una verifica retrospettiva, in quel 1984, in mezzo a un plotone di film intenti a immaginare il futuro (il 2010 in *2010: The Year We Make Contact* [2010, *L'anno del contatto*] di Peter Hyams, il 2029 in *The Terminator* [Terminator] di James Cameron, il 10191 in *Dune* di David Lynch, il XXIII secolo in *Star Trek III: The Search for Spock* [Star Trek III: *Alla ricerca di Spock*] di Leonard Nimoy), si integrano straordinariamente con l'immaginario tecnologico e scientifico del primo romanzo di William Gibson, *Neuromancer* (*Neuromante*), manifesto del sottogenere sci-fi battezzato cyberpunk, a cui intere generazioni di scrittori e registi, da momenti diversi della futura storia della narrativa (non solo statunitense), attingeranno per dare forma alla loro idea di futuro. Mentre attualizza le trame distopiche e alienatorie di Orwell (e in controluce il loro archetipo chapliniano) nello stesso 1984 in cui erano state immaginate, l'«inventore» Gibson, attraverso la vicenda dell'hacker Case dal sistema nervoso impossibilitato ad accedere alla rete informatica globale e attraverso le suggestioni paralogiche (crasi, omofonie e paronomasie) del titolo/neologismo *Neuromancer*, sollecita la narrativa contemporanea a (diventare cosciente di poter) elaborare:

²⁶ J. F. LYOTARD, *La condizione postmoderna*, cit., pp. 12-13.

²⁷ Ivi, 9.

- a) nuovi pattern narrativi: neuromancer nel senso di *new-romancer*, colui che allarga la sfera del narrabile e inventa nuove modalità di costruzione di trame [*plotting*], manipolando la temporalità, la configurazione dell'atto narrativo o i presupposti dello stesso gioco letterario;
- b) nuovi modelli di introspezione: neuromancer nel senso di *neuro-mancer*, colui che, data ormai per acquisita la psicoanalisi freudiana, nella cornice delle più recenti neuroscienze, muovendosi tra chimica, biologia, medicina, ingegneria, linguistica, informatica, ma anche mistica e parapsicologia, indaga la mente come apparato neurologico su cui si può agire artificialmente o extra-sensorialmente;
- c) una risignificazione del concetto di morte: neuromancer nel senso di *necro-mancer*, colui che indaga la morte e il rapporto vita/morte attraverso nuovi riti [*nékyia*] o viaggi negli inferi [*katabasis*] del mondo, della cultura, della psiche, attraverso *trip* che possono essere compiuti grazie a stimolazioni neurali (chimiche o tecnologiche) o mistico-parapsicologiche;
- d) una ri-patetizzazione del rapporto razionale/irrazionale: neuromancer nel senso lato di *neo-romantic*²⁸, colui che, a partire dal diritto di cittadinanza (ri)dato dal (pre)romanticismo alla sfera dell'irrazionalità nella cultura occidentale "moderna", dopo l'avvento della psicoanalisi e delle neuroscienze, ripensa il rapporto razionale/irrazionale, tenendo in controluce altri rapporti: conscio/inconscio, naturale/artificiale, spontaneo/indotto, sensoriale/allucinatorio ecc.

Mentre Haring, forse dopo avere visto *1984* di Clow e Scott, si domanda: «Siamo noi che controlliamo i computer, o li stiamo semplicemente aiutando a controllarci? Questo è il *1984*, ormai da dieci anni»²⁹, la giovane atleta dello spot, sineddoche del Macintosh, a sua

²⁸ Nell'Ottocento, a causa della comune discendenza dalla parola *romance*, la parola *romancer* si confonde con la parola *romantic*, significando sia 'narratore in (o alla) francese', sia 'individuo incline all'immaginazione romantica'.

²⁹ K. HARING, *Diari*, cit, p. 23.

volta sineddoche del pc, entra in scena, non diversamente dall'hacker protagonista del romanzo di Gibson (anche Jobs veniva dal mondo degli hacker), come un'istanza libertaria emblematica di quella «crescita dei network informatici, dell'Information Society» che sola è in grado di modificare i «processi attraverso i quali il potere e la conoscenza sono attualmente distribuiti»³⁰, favorendo la circolazione della conoscenza al di là dei canali stabiliti dal potere e impedendo quella «Purificazione dell'Informazione» e quell'«Unificazione dei Pensieri» che nello spot vengono annunciate come garanti dell'affermazione incontrastata dell'«Ideologia».

Quando, qualche tempo dopo, Haring torna a scrivere del suo 1984, il tenore della riflessione è completamente diverso:

Un argomento che mi continua a interessare è la quantità di sistemi usati per produrre segni e la varietà di esperimenti per ottenere la stessa linea logica (per esempio, incidere, dipingere, disegnare). Ognuno richiede un dispendio di tempo, una concentrazione e uno sforzo diversi, ma il risultato rimane sorprendentemente coerente. Il mio recente uso dell'animazione e dei computer spinge quest'idea un passo più avanti³¹.

La tecnologia ha fatto breccia nella «magia» dell'arte: è diventata un sistema di produzione di segni al pari del disegno, della pittura ecc. Ma è anche un veicolo di informazione prezioso per un artista che si concepisce come «portavoce per una società in qualsiasi punto della storia» e che vuole lasciar «parlare la cultura attraverso di sé», facendosi aristotelicamente «tramite tra “ciò che è” e “ciò che potrebbe essere”».

La gente mi chiede spesso: «Da dove prendi tutte queste idee?». Io rispondo: Non sono sicuro, so solo che adesso vivo nel XX secolo e assorbo informazioni a un ritmo molto veloce. Lo facciamo tutti. L'informazione proviene da qualsiasi tipo di fonte, da nuove fonti ogni giorno. La tecnologia si sta muovendo più rapidamente, forse, di quanto noi possiamo starle dietro. Assimilo informazioni da queste fonti, le

³⁰ B. STERLING, *Dichiarazione di principio* (1992), in W. Gibson, *Neuromante* (1984), Mondadori, Milano 2003, p. 274.

³¹ K. HARING, *Diari*, cit., pp. 107-108.

canalizzo verso la mia immaginazione e le immetto nuovamente nel mondo. Sto cercando continuamente di trovare nuove vie per portare queste cose nel mondo ed espandere la definizione di “artista”³².

La tecnologia dunque – il pc ne è solo la filiazione più recente – trasmette volumi di informazioni prima impensabili all’artista, che le assimila e le rimette in circolazione nel mondo trasformate dalla sua immaginazione, aprendo nuove strade alla comunicazione artistica e alla definizione stessa di arte. La rivoluzione è ormai compiuta. Haring ha metabolizzato la svolta epocale del pc. Il racconto mitico veicolato dallo spot del Macintosh si è naturalizzato: la sua intenzione non viene più avvertita come movente commerciale, ma come ragione culturale. Il Mac-user (e in generale il pc-user) vive il suo rapporto con la tecnologia nell’immaginario, aderendo euforicamente al mito libertario proposto e trovando in esso, al riparo dalle minacce disumanizzanti orwelliane, un catalizzatore di umanità.

Molte domande sull’essenza del sapere nell’era dell’egemonia informatica restano aperte, in particolare quelle incentrate sulla sua esteriorizzazione rispetto al sapiente e sulla separazione irreversibile tra la sua acquisizione e la formazione dello spirito e della personalità di quest’ultimo. Una risposta inusitata e geniale, che legge la tecnologia in chiave necromantica (*necromancer*), è quella che prende forma nel dialogo tra i due accademici Jack Gladney e Murray J. Siskind nel racconto *Walkmen*, pubblicato da Don DeLillo su «Vanity Fair» nell’agosto del 1984, che diventerà successivamente il capitolo 37 del romanzo *White Noise* (*Rumore Bianco*, 1985). Dice Murray:

- Potresti fidare nella tecnologia. Ti ha messo in questa situazione, può tirartene fuori. È la sua ragione d’essere. Da una parte produce fame di immortalità. Dall’altra minaccia l’estinzione universale. La tecnologia è la lussuria estrapolata dalla natura.
- Davvero?
- È ciò che abbiamo inventato per celare il terribile segreto del decadimento del nostro corpo. Ma è anche vita, no? La prolunga, fornisce

³² Ivi, p. 109.

nuovi organi in cambio di quelli consumati. Nuovi strumenti, nuove tecniche ogni giorno che passa. Laser, maser, ultrasuoni. Fida in lei, Jack. Credici. Ti inseriranno in un tubo luminoso, irradieranno il tuo corpo con il componente base dell'universo. Luce, energia, sogni. La stessa bontà di Dio³³.

La tecnologia è il principio di piacere liberato dalla gabbia naturale della riproduzione, è desiderio senza funzione, celebrazione incondizionata del sé, di cui si propone come in(de)finito prolungamento, è alleato prezioso della magia di cui parlava Haring, viatico all'esorcismo che ogni forma d'arte tenta di compiere, arma potente nella guerra fredda ingaggiata da ogni cultura contro la morte («Ci sono numerosi modi per aggirare la morte»)³⁴. Chiede Jack a Murray a proposito della sua persistente paura della morte:

- Perché ho avuto questa paura tanto a lungo, in maniera così consistente?
- È evidente. Non sei capace di rimuovere. Siamo tutti coscienti che non c'è scampo alla morte. Che fare, con una consapevolezza tanto schiacciante? Rimuoviamo, camuffiamo, seppelliamo, escludiamo. Alcuni ci riescono meglio di altri. È tutto.
- Come posso migliorare?
- Non puoi. Alcuni, semplicemente, non dispongono degli strumenti inconsci che servono per compiere le necessarie operazioni di camuffamento.
- Come facciamo a sapere che esiste questa rimozione, se gli strumenti sono inconsci e ciò che stiamo rimuovendo è una cosa tanto abilmente camuffata?
- L'ha detto Freud. [...]
- Ma la rimozione non è una cosa innaturale?
- È la paura a esserlo. Lo sono lampi e tuoni. Dolore, morte, realtà, queste sono cose innaturali. Non possiamo sopportarle così come sono. Sappiamo troppo. Quindi ricorriamo alla rimozione, al compromesso, al camuffamento. È così che sopravviviamo nell'universo. È questo il linguaggio naturale della specie³⁵.

³³ D. Delillo, *Rumore bianco* (1985), Einaudi, Torino 1999, p. 340.

³⁴ Ivi, p. 343.

³⁵ Ivi, pp. 344-345.

Quella che prende forma attraverso le parole di Murray è una risposta supplementare, in chiave neuromantica (*neuro-mancer*), alle grandi domande sul sapere tecnologico postmoderno. Come la lussuria procreativa, così la paura, il dolore, la morte, perfino la realtà, sono cose “innaturali”, cioè contrarie alla natura del soggetto, mosso da un onnipotente, cieco, irrinunciabile principio di piacere. La sua sopravvivenza, legata al linguaggio naturale sviluppato dalla specie, è possibile solo grazie alla rimozione, al compromesso, al camuffamento. La tecnologia è un’appendice di quel linguaggio, uno strumento portentoso di rimozione o, quando è asservita alla magia dell’arte, di camuffamento e compromesso. Siamo ancora dalle parti di Freud: come il sogno (il 1984 è anche l’anno in cui esce il film *A Nightmare on Elm Street* [*Nightmare - Dal profondo della notte*] di Wes Craven, primo capitolo di una saga di nove film), l’«arte vera incomincia con la dissimulazione dell’inconscio»³⁶, mediante «rimodellamenti, travestimenti e omissioni»³⁷. La conversazione tra i due accademici prosegue e raggiunge l’acme quando Murray elabora la terza e ultima risposta, in chiave neoromanzesca (*new romancer*), alle domande sul sapere postmoderno, dando forma a una teoria sul potere rituale ed esorcistico della trama narrativa (*plot*):

- Cominciamo la vita nel caos, nel balbettio. Poi, a mano a mano che ci eleviamo nel mondo, cerchiamo di elaborare una forma, un progetto. Tutto ciò ha una sua dignità. Tutta la vita è una trama, un piano, un diagramma. Un piano fallito, ma questo non c’entra. Tramare significa affermare la vita, cercarne una forma e il controllo. Anche dopo la morte – anzi, soprattutto dopo la morte – la ricerca continua. I riti funebri sono un tentativo di completare lo schema, in termini rituali. Immaginati un funerale di stato, Jack. È tutto precisione, dettaglio, ordine, disegno. La nazione trattiene il fiato. Gli sforzi di un governo immenso e potente in azione su una cerimonia che elimina

³⁶ Così recita il verbale della seduta del 22 dicembre 1909 della Società psicoanalitica di Vienna: (in *Palinsesti freudiani. Arte letteratura e linguaggio nei Verbali della Società psicoanalitica di Vienna 1906-1918*, a cura di M. Lavagetto, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 170).

³⁷ S. FREUD, *Introduzione allo studio della psicoanalisi* (1917), in *Id., Opere*, Bollati Boringhieri, Torino 1976, vol. 8, p. 273.

l'ultima traccia di disordine. Se tutto va bene, se essa viene portata a compimento, si osserva una legge naturale della perfezione. La nazione è liberata dall'ansia, la vita del defunto è redenta, la vita stessa è rafforzata, riaffermata.

- Ne sei sicuro? - chiesi.
- Tramare, mirare a qualcosa, dare forma a tempo e spazio. È così che facciamo progredire l'arte della coscienza umana³⁸.

Vivere significa tramare, affermare l'ordine della coscienza sul caos del mondo, piegare l'innaturalezza della realtà alla natura della mente umana, far prevalere il piacere narcisistico del racconto sulla sofferenza inaudita della morte. Perciò occorre tramare anche la morte attraverso i rituali funebri, affermando la legge naturale della perfezione sull'imperfezione indifferente del mondo. I progressi della coscienza sono possibili solo tessendo trame, costruendo racconti, esattamente come teorizza Peter Brooks in quello stesso 1984 all'inizio del suo volume *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative (Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo)*, riprendendo le riflessioni messe a punto qualche anno prima da Paul Ricœur nel saggio *Narrative Time*, pubblicato nel volume collettivo *On Narrative* (1981), con cui Jerome Bruner un decennio dopo identificherà il «mutamento di paradigma» che ha reso l'uomo contemporaneo consapevole che «il racconto poteva essere una forma non solo per rappresentare ma per costituire la realtà»³⁹, una vera e propria «svolta narrativa» contraddistinta dall'«irrompere di un interesse massiccio e senza precedenti nei confronti del racconto e della riflessione teorica sul racconto»⁴⁰:

Le nostre vite sono incessantemente intrecciate alle narrazioni, alle storie che raccontiamo o che ci vengono raccontate (nelle forme più diverse), a quelle che sogniamo o immaginiamo o vorremmo poter narrare. Tutte vengono rielaborate nella storia della nostra vita, che

³⁸ D. DELILLO, *Rumore bianco*, cit., pp. 347-348.

³⁹ J. BRUNER, *The Narrative Construction of Reality*, in «Critical Inquiry», vol. 18, n.1, 1991, p. 5.

⁴⁰ M. KREISWIRTH, *Merely Telling Stories? Narrative and Knowledge in the Human Sciences*, in «Poetics Today», vol. 21, n. 2, 2000, p. 296.

noi raccontiamo a noi stessi in un lungo monologo, episodico, spesso inconsapevole, ma virtualmente ininterrotto. Viviamo immersi nelle narrazioni⁴¹.

D'altronde nello stesso densissimo 1984, in *Cover me* di Bruce Springsteen, secondo singolo estratto dell'album *Born in the U.S.A.*, mentre dà voce a un uomo che si protegge da un mondo ostile e violento («This old world is rough [...] out there just trying *to score*») rifugiandosi nell'oblio amoroso («Well I'm looking for a lover who will come on in and cover me [...] let's let our love blind us»), il cantastorie cerca rifugio nel racconto, attraverso cui addomestica e rende vivibile una realtà muta e avversa mettendola in musica e parole (altro senso di *to score*)⁴².

⁴¹ P. BROOKS, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo (1984)*, Einaudi, Torino 1995, p. 3. Ricordo che sempre nel 1984 esce *Time and Narrative. Volume I*, la prima traduzione inglese di *Temps et Récit. Tome I: L'intrigue et le récit historique* (1983) di Paul Ricœur.

⁴² Più di ogni costruzione denotativa, il riverbero anagrammatico *score/[looking for/come/]cover/lover* ci dà la misura di come il cantastorie si serva del racconto per addomesticare e rendere vivibile lo stesso mondo che opprime il personaggio.



Maria Catricalà

*Dal vestema al word design:
modelli di lettura e d'analisi linguistica a
confronto*

Abstract: *The names of every garment and accessory contribute to give shape to the mental representation of our personal and collective identities: how can we comprehend and “read” this code? The processes of meaning in fashion discourse are connected to each other and must be analyzed together in order to understand their true relevance into the cultural and creative relationships. It is known that Barthes has shown that the fashion system is structured on different levels. The vesteme is a fundamental concept of his theory about the fashion system. It is the result of the intersection of eight different axes (materials, size, colours, etc.) and four kinds of signifier/signified combinations (Barthes 1967). The theory of the Word Design (Rak-Catricalà 2013; Catricalà-Guidi 2014) starts from this idea to overcome the structuralist and socio-semiotic point of view and to examine the language of fashion through a cognitive paradigm. The key idea is that the verbal profiling (Langacker 2002) of the garments constructs and, at the same time, changes our perceptions and their valence like vehicle of communication. The paper is divided into two parts. The first describes the description of the traditional models (sociological, anthropological and psychological too) of classification of the fashion terms, between the needs of similarity (clothing) and dissimilarity (fashion). The second presents some examples of garments names analysis based on the Word Design Theory (WDT), i.e. a new interface between the texts and the lexicon and the rhetoric figures. The instruction-words/actions, the description-words/analogy and the narration-words/metaphors outline various semantic and pragmatic contexts and are linked to different types of environment and affordance.*

1. *La nuova questione linguistico-vestimentaria*

Per riuscire a “leggere il linguaggio vestimentario” e ad interpretarne struttura e funzione all’interno dei testi, possiamo avvalerci oggi di una ricca serie di protocolli di ricerca e di numerosi strumenti e repertori di supporto. È noto, infatti, che dal punto di vista metodologico i solidi paradigmi messi a punto tra la fine dell’Ottocento e la prima parte del Novecento – da quello storico-sociologico di Georg Simmel (1895) a quello psicologico di John Carl Flügel (1930), da quello antropologico di George Darwin¹ a quello linguistico-semiotico di Roland Barthes (1967) – hanno trovato una nuova sistemazione interdisciplinare e interculturale negli attuali Fashion Studies. Ugualmente strumenti e repertori sono stati arricchiti in ogni singola disciplina e se nell’ambito delle tecniche di conservazione ed esposizione degli oggetti vestimentari abbiamo assistito alla nascita di un gran numero di strutture museali e a un lavoro di catalogazione senza precedenti, nello specifico campo linguistico sono notevolmente aumentati i dizionari (francese: Remaury 1994; Moriconi-Hoyau 1998; greco e latino: Cleland, Davies, Llewellyn 2012; inglese: O’Hara 1986; Brooks Picken 1999; Mankey Calasibetta – Tortora 2003; italiano: Meano 1936; Canonica Sawina 1994; Vergani 2004; spagnolo: Zeldis Mendel 1988), gli studi specifici (es. Rüfer 1981; Geeraerts – Grondelaers–Bakema, 1994; Puglisi 1994; Sonina 2007; Balteiro 2011; Estornell Pons 2012; Catricalà-Guidi 2009; 2014) quanto le possibilità di monitoraggio degli usi tramite le banche dati elettroniche e i motori di ricerca come Sketch Engine.

¹ Il giovane George Darwin, prima di diventare un noto astronomo e matematico, pubblicò un articolo intitolato *Development in dress*, apparso nel 1872 sul “MacMillan’s Magazine”. L’articolo sosteneva la totale similarità fra la specializzazione di alcuni organi e parti del corpo degli animali e quella di alcuni capi di abbigliamento umani. Una prova evidente in tal senso sarebbe stata la riduzione di code e colletti che, molto vistosi negli abiti di una volta anche a fini protettivi o di identificazione del rango, avrebbero col tempo perso la loro funzione al punto da apparire come le ali atrofizzate degli apteryx, un po’ ridicoli e del tutto inutili (Darwin 1872, 410-1).

Ciò nonostante, mettere ordine attraverso le parole nella florida *végétation des objets* (Baudrillard 1968) che prolifica nei guardaroba e sulle pagine delle riviste patinate, risulta oggi una operazione più complessa che mai. Infatti, oltre che del policentrismo e della componente neologica, che sono caratteristiche strutturali del lessico della moda, bisogna ormai tener conto anche dell'insorgenza di due fenomeni del tutto nuovi. Il primo è la deterritorializzazione del vocabolario dell'abbigliamento. Il secondo è il ritmo accelerato che il cambiamento del discorso di moda e sulla moda ha assunto nei media e in particolare per effetto delle nuove tecnologie. A causa di entrambi i processi, quello che Baudrillard chiamava le *système parlé* o di significazione sta diventando in tale ambito, come in altri, sempre meno coerente e, dunque, di difficile accessibilità.

Il concetto di deterritorializzazione è ampio e ha assunto differenti valenze da quando negli anni '70 Gilles Deleuze e Félix Guattari lo hanno adoperato per indicare la perdita di rilevanza della localizzazione di un territorio dato, rispetto alle attività e alle relazioni umane. In senso più generale si può parlare di deterritorializzazione quando si ha un indebolimento dei legami tra cultura e parametri spaziali e temporali. A questo fenomeno più generale si ricollega il neologismo *non-luogo* coniato dall'antropologo Marc Augé nel 1992 per dar conto di due nuove realtà della surmodernità, e cioè, *dei* nuovi spazi destinati a una funzione specifica, ma stranianti e privi di identità.

La moda è riconducibile al senso traslato del termine, perché nell'ambito vestimentario sia il sistema simbolico, sia quello linguistico stanno perdendo gran parte della loro tipicità proprio a causa dello scollamento con il territorio e con l'*humus* immaginario e storico-sociale. Ora, se si guarda alla storia del vocabolario della moda, risalendo finanche al passaggio dalle epoche preindustriali a quelle sempre più recenti, ci si accorge proprio che molte delle vicende linguistiche dell'abbigliamento raccontano un progressivo e inarrestabile sradicamento di parole e cose, per l'appunto, dalla "semiosfera" di riferimento (Rak-Catricalà 2013). Le dislocazioni e le relative ibridazioni verbali sono diventate sempre più frequenti, per cui l'erba si può "calzare" sulla spiaggia (infilando dei sandali di plastica con fondo simil-erba) e così degli stivali, un tempo tipi-

co accessorio invernale, esistono ormai anche le versioni estive; le borse svelano “nano paesaggi” e gli abiti diventano una specie di “sottoveste da indossare sopra”; i pantaloni sono anche gonna e la pelliccia è sintetica; le ali e gli occhiali diventano decorazioni e i tatuaggi vestono intere parti del corpo. L’effetto che questo genere di commistioni provoca è simile al disorientamento dovuto alla acontestualità e incoerenza fra abiti tradizionali e paesaggi urbani alle quali siamo abituati nelle metropoli di tutto il mondo. È vero, infatti, che chi indossa il *chador* tra i grattacieli di New York o tra le nostre piazze barocche, un foro romano o una cattedrale rinascimentale rivendica la propria identità, ma la domanda è: con chi e come comunica? Quanti, insomma, fra i più che ne osservano le pieghe possiedono il *know how* necessario a decodificare la valenza storico-culturale e simbolica del suo messaggio?

A tal riguardo, non è un caso che nella comunicazione vestimentaria siano aumentati i livelli di ambiguità e i relativi casi di fraintendimento. Le gaffes interculturali relative all’uso degli abiti sono ormai frequenti come quelle che accadono fra gruppi e classi sociali diversi. Può capitare, quindi, sempre più spesso non soltanto di essere *overdressed* o *underdressed* a seconda dei differenti eventi più o meno formali a cui si partecipa, ma anche di trovare qualche straniero vestito di viola a un matrimonio italiano e, viceversa, di regalare una cravatta a un collega di una comunità araba, all’interno della quale tale capo di abbigliamento, essendo indossato solo per i funerali, non è considerato di certo un dono beneaugurante.

Per quanto concerne il secondo fenomeno insorgente, cioè quello della eccessiva accelerazione del cambiamento che il discorso di moda e sulla moda ha assunto nei media, invece, basti considerare per esempio, che mentre in passato per degradare il *tabarro* da mantello di lusso indossato dai nobili a indumento popolare o per veder scomparire i *verdugali*, i *panier* e altre forme di costrizione del corpo femminile, si impiegarono diversi secoli, già oggi le nuove generazioni ignorano il senso simbolico che per i giovani sessantottini hanno avuto la *minigonna* e il *montgomery*.

Il rischio della concomitanza di entrambe le tendenze cui abbiamo potuto solo accennare qui, per ovvi motivi di spazio, è che il co-

dice risulti inaccessibile in termini di comprensione e che gli spazi di leggibilità autentica da parte della maggior parte dei parlanti e degli stessi modaioli si riducano ulteriormente. Solo una visione olistica, che punti alla comprensione del linguaggio come processo di concettualizzazione dell'abito, da una parte, e al recupero del rapporto con i saperi sartoriali e dei differenti territori, dall'altra, potranno consentire in un futuro prossimo-venturo di continuare a leggere i "testi intessuti" e le loro imbastiture verbali. Vediamo perché.

2. Il filo del discorso e le imbastiture dei testi sempre più complessi

Il filo del discorso dell'abbigliamento e sull'abbigliamento si dipana da secoli e in diacronia, prendendo le mosse da documenti notarili, contratti matrimoniali, testamenti e leggi suntuarie² per arrivare al poco conosciuto manoscritto trecentesco della *Prammatica del vestire* dell'Archivio di Stato di Firenze³, il cui ordito linguistico riesce a stupire ancora il lettore di oggi per la sua modernità e la magica fantasia delle decorazioni descritte. Basti ricordare a proposito la "guarnacchiam dimezzatam ex una parte panni turchini et ex alia parte panni schacchati della Domina Lorenza uxor Vierii Fiorentini de Rondinellis" o il "mantellum drappi rilevati in campo coloris gialli cum farfallis et rosis albis et vermiliis et aliis multis figuris vermiliis et viridibus et draconibus et cum litteris et arboribus giallis

² Si tratta di testi recuperati in gran parte da Rosita Levi Pisetzky (1964-1969), Salvatore Tramontana (1993) e Maria Giuseppina Muzzarelli (2003).

³ Il termine *prammatica* o *pragmatica* (cfr. per esempio la *Pragmatica sopra l'immoderato uso del vestire*, Perugia 1617) indicava un tempo una legge o un editto relativo ai comportamenti pubblici ed è così che è poi prevalso l'uso della forma polirematica con funzione aggettivale di *prammatica* "doveroso, d'obbligo". Il ms a cui faccio riferimento qui, raccoglie le 375 carte compilate dagli ufficiali fiorentini della signoria del cosiddetto Duca d'Atene (in realtà il conte Gualtieri VI de Brienne d'origine francese, ma nato proprio a Lecce) e descrivonogli abiti di lusso che – nonostante i divieti – potevano essere portati, previo pagamento di una tassa speciale e apposizione di marchio di piombo.

er nigris et multis aliis figuris cum diversis coloribus, foderatum de drappo albo cum virgis nigris et vermiliis” di Donna Francischa uxor Landocçi Uberti de Albizis” (D’Ancona 1906, p. 117).

Si tratta del filo di un discorso che era stato avviato una volta dismesse la *toga* e la *tunica*, la *paenaula* e la *palla*, la *stola* e l’*amphimalum*⁴ dei romani e dopo che *camise* e *calzoni* avevano sostituito il semplice rettangolo di lana appuntato in vita con fibbie e cinture, arricchendosi di cuciture, ricami e maniche d’ogni tipo *in forma di ale, a cammeo, a campana, a coltellazzo, a gozzo, a guarnazzone, a manteghello, a tromba, a ventaglio* (dalle *Prediche* di San Bernardino: Levy Pisetzky 1964-1969/2005, I, p. 366).

La rivoluzione, come ha ben mostrato pionieristicamente il Merkel (1898), è già attestata nel *Decamerone* e prosegue fino alla compilazione di due famose opere cinquecentesche: il *Libro del Sarto* della Fondazione Querini Stampalia, e il catalogo di Cesare Vecellio intitolato *Habiti antichi, et moderni di tutto il mondo* e corredato di oltre 500 tavole, ma è una tradizione che in prospettiva europea prosegue ancora nel ’700 con le tremila voci di vestiario poste a lemma nella *Encyclopédie* o con il vasto repertorio umano dipinto nella successiva *Histoire du costume en France* di Jules Quicherat (1875).

Già allora, intanto, stava maturando una ulteriore svolta testuale di portata storica: comparivano le prime riviste specializzate (“La Toeletta”, Firenze 1779; il “Giornale delle Dame e delle Mode di Francia”, Milano 1786; “La donna galante ed erudita”, Venezia 1794; il “Giornale delle mode e delle dame”, Genova 1795; il “Corriere delle dame”, Genova 1821; Morato 2003) che nel primo sessantennio postunitario divennero addirittura settanta. Si aggiunsero, quindi, i cataloghi di vendita per corrispondenza, come quelli molto noti dei Fratelli Bocconi a Milano e quelli dei Fratelli Mele a Napoli (Catricalà 2002) e poi, col ’900, i cinegiornali della INCOM (Industria Corto Metraggi), le trame dei più vari tipi di testi/tessuti iconico-verbali di oggi e anche oltre, nel non spazio del tubo catodico prima e della rete e dei blog, dopo.

⁴ Connessi rispettivamente al greco *phainòles* “mantello da viaggio”, *pàllion* “mantello” e *amphimallia* “tunica molto ruvida” d’origine slovena (Cleland et al. 2007).

La struttura prevalente è passata così dalla gerarchizzazione della sintassi sequenziale e subordinativa a un modello di giustapposizioni, in cui l'integrazione del codice iconico e delle immagini⁵, da un lato, e la tendenza a privilegiare gli iperonimi e le forme anglicizzate, dall'altra, hanno portato a una progressiva erosione della parola e della varietà lessicale. Lo dimostra l'attuale utilizzo della didascalìa all'interno delle riviste e dei cataloghi on line, lì dove una volta, come notava Barthes, si sviluppava invece il piano predicativo e la parola pseudo-reale del *vêtement écrit*, del *vêtement-image* e del *vêtement représenté*.

3. Le metodologie dei laboratori linguistico-sartoriali a confronto: dal vestema alla word design theory

Come abbiamo accennato, quello della metodologia d'analisi, tema centrale dell'attuale dibattito ed è chiaro che la bibliografia di riferimento si è ormai arricchita a tal punto che non è possibile esimersi dal mantenere una visione multi prospettica, lì dove per prospettiva dobbiamo intendere etimologicamente il verbo latino *perspicere* nel significato di “vedere attraverso” e non già di “vedere distintamente”.

In termini semiotici, tale prospettiva risulta ancora oggi, per l'appunto, quella della semiotica barthesiana, basata su una visione strutturalista e fondata sulla idea di vestema, un'unità distintiva d'analisi simile alle unità verbali di *fonema*, *morfema*, *monema*, ecc. Grazie a questa unità distintiva minima, di per sé priva di significato, ma in grado di modificare i significati d'ogni singolo microsistema dell'abbigliamento, gli studi sulla moda possono essere svolti secondo un unico punto di vista, tenendo conto sia del codice reale, sia di quello pseudo-reale, pertinente soprattutto sul piano socio-semiotico.

Nella sua dettagliata disamina del linguaggio giornalistico di moda, infatti, Barthes (1967) evidenziava che la parola svolge tre compiti principali: 1. immobilizza la percezione dell'abito, fissando il livello di lettura a un livello ben preciso di intelligibilità (il tessuto, la cintura, l'accessorio); 2. permette di dare delle informazioni

⁵ Si parla non a caso di iconotesti (Wagner 1996).

che la fotografia dà imperfettamente o non dà affatto (ad esempio, chiarendo il colore dell'abito se la fotografia è grigia, nominando un dettaglio inaccessibile alla vista, svelando un elemento nascosto, come il dietro di un abito); 3. estrae dalla fotografia dell'indumento certi elementi per enfatizzarli e affermarne il valore (per es.: “*si noti lo scollo bordato o di sbieco*”). Ma la fraseologia della pubblicistica di moda costruisce, a suo avviso, anche un messaggio connotante, destinato a trasmettere una certa visione del mondo e un sistema retorico o pseudo-reale, quello per cui il blu “farebbe primavera”, di pomeriggio “si imporrebbero le increspature” e le stoffe stampate (*les imprimés*) “trionferebbero alla corse”.

In questa funzione di strumenti di comunicazione e di identificazione gli abiti possono essere analizzati e confrontati, però, anche in considerazione della loro valenza culturale e simbolica e le parole come strategie di costruzione e di accesso ai nostri processi di concettualizzazione.

Gli studi della linguistica cognitiva consentono di sviluppare un ulteriore livello di lettura del codice vestimentario e del suo lessico. Si sa che leggere implica l'avvio di un processo suddiviso in una sequenza di tre fasi: percezione, accesso e interpretazione. Per descrivere ogni elemento del processo di comunicazione fra lettore e testo, ciascuna fase viene suddivisa in micro segmenti e uno di questi è evidentemente proprio la parola, che diventa chiave di accesso a una rete semantica, a un sapere memorizzato, a una rappresentazione simbolica, insomma veicolo e strategia di processi conoscitivi complessi.

Questo implica che dall'analisi statica e componenziale dei tratti distintivi del modello strutturalista si passi a uno dei paradigmi della teoria della linguistica cognitiva ed è in particolare quello della *prominence view* di Langacker (1987) a delineare le basi metodologiche più adeguate a dar conto, anche solo sinteticamente, dello specifico modello della Word Design Theory.

L'idea chiave del *profiling* verbale di Langacker (1987, 5-15) si basa sul principio che ogni dato linguistico sia un simbolo, una entità olistica e non compositiva fatta di corrispondenze tra valori semantici, elementi fonetici e le loro sub-strutture. Ogni cambiamento

del profilo, quindi, è in grado di cambiare la valenza di esperienze collettive, percezioni individuali e di molti fattori interculturali, in quanto le strutture semantiche sono le strutture concettuali evocate dalle espressioni linguistiche. Ci sono molti modi di plasmare un significato: in termini di grammatica cognitiva, ciò significa che una espressione verbale *impone* una particolare “immagine” sul contenuto che evoca all’interno di precisi domini basici, come l’esperienza del tempo e le configurazioni spaziali.

Se pensiamo, per esempio, al nome della borsa *Baguette* del marchio Fendi, è facile capire come questo nome possa rappresentare oggetti diversi o uno stesso oggetto, ma attraverso strategie di concettualizzazione e di percezione differenti. Il termine *baguette* (< latino *baculum*) in Francia indica notoriamente un tipo di pane che si può portare sotto il braccio. E il nome della borsa può essere collegato sia al *gesto* e al modo di indossare la borsa, sia alla *forma* di un contenitore di pelle che serve a proteggere e trasportare il pane francese. Sempre grazie alla funzione del *profiling* è possibile spiegare molte delle diversità interlinguistiche del lessico vestimentario e il perché, per esempio, uno stesso oggetto denominato in inglese *flaring-skirt*, corrisponda all’italiano *gonna svasata* e al francese *jupe évasée* oppure come mai l’*elizabethan ruff* possa essere anche denominato *lat-tuga*.

È proprio in relazione a questo ultimo caso che si può spiegare quale sia la specifica prospettiva della mia Word Design Theory. In tale modello si assume che ad aggiungersi rispetto alla definizione del *profiling* di Langacker sia il ruolo dell’interpretante di pierciana memoria, per cui all’interno del lessico si possono distinguere tre tipi fondamentali di denominazioni:

- i termini-narrazione, che sono profilati come storie circa l’origine di un indumento (*sahariana*) o di un tessuto (*cachmire*), di una situazione (*borsa safari*), un gruppo (*pantaloni alla zuava*) o un personaggio, come per l’appunto nel caso della regina Elisabetta, ma anche del citato *montgomery*;
- i termini-descrizione, che profilano una relazione analogica tra l’oggetto e altri artefatti (*gonna svasata*, *manica a palloncino*)

o elementi naturali, come nel caso della *lattuga*, ma anche di *pantalone a zampa di elefante*;

- i *termini-istruzioni*, in cui sono profilate una serie di indicazioni sui modi di produzione e di lavorazione dell'oggetto, sulla sua posizione rispetto al corpo (*cavigliera*, *manicotto*, *sottoveste*) o come nel caso di *clutch* sul modo in cui indossarlo e sulla sua destinazione (*elemosiniera*).

Secondo la Word Design Theory, infatti, è valida l'ipotesi in base alla quale le denominazioni degli oggetti vestimentari porterebbero con sé quello che Weinrich (1989, 415-416) ha notato essere presente molto spesso nell'ambito della terminologia tecnica, cioè un pacchetto di informazioni molto spesso legate a “la procédure selon la quelle il faut se comporter par rapport à une base d'actance” rivelando un'alta densità informativa e pragmatica. Weinrich aggiunge, infatti, che anche i legamenti hanno un senso nella lingua dell'artigianato e del commercio perché in questi ambiti è necessario sapere come funziona un oggetto, come è prodotto o montato, in una parola, “comment il est programmé, si du moins l'on veut agir efficacement avec cet objet dans diverses situations d'interaction”.

Partendo, quindi, dalle interazioni tra parlante e oggetto, (o meglio della sua rappresentazione, come dice Langacker) abbiamo individuato la possibilità di ridefinire una nuova classificazione del lessico, che non basandosi né sulle classi di parole, né sulla loro formazione, sia piuttosto fondata sulla relazione tra le tipologie testuali e le strategie discorsive e retoriche. Infatti lì dove i termini-narrazione e le descrizioni si configurano come metafore, quelli istruzione sono di natura metonimica. Il termine design, meglio di altri, può evidenziare il piano progettuale del parlante e il ruolo costruzionale che alla parola egli stesso affida.

Si può ritenere, quindi, doppiamente adatta in realtà all'analisi del codice vestimentario la prospettiva della *prominence* di Langacker, essendo quello dell'abbigliamento un campo di strettissima interconnessione fra *nomen* e *res* e tra *nomen* e *nomen*. Al suo interno il piano di *actance* è fondamentale e il delinarsi di un *profiling* (su un *ground*) risulta proprio per questo particolarmente utile non solo

per “leggere” i testi complessi che abbiamo passato in rassegna nel nostro rapido excursus storico, ma anche per classificare la fitta vegetazione d’oggetti e accessori presenti nel nostro guardaroba.

Ciò, come abbiamo detto nell’incipit, risulta di particolare importanza oggi, dato che rischiamo anche a causa della stessa unificazione europea (oltre che per i processi di globalizzazione, l’anglicizzazione e i processi migratori) di non essere più in grado di comunicare la storia di un famoso brand o quella di un banale capo di abbigliamento della nostra vita quotidiana. Infatti, i processi di globalizzazione tendono a dissolvere e a rendere opaco il nostro patrimonio linguistico-culturale e la memoria cognitivo-semantica delle nostre tradizioni sartoriali. Così rischiamo di perdere anche la relazione concettuale tra lo spazio, il corpo, la mente e gli indumenti. La nuova tassonomia qui proposta può offrire ulteriori prospettive di ricerca sia sul piano teorico, sia su quello applicativo. Dal primo punto di vista, si tratta di un prototipo di classificazione che può essere testato ed esteso ad altri settori delle lingue speciali (Cattricalà in stampa). Sul piano applicativo, il modello della Word Design Theory potrebbe diventare la base per lo sviluppo di nuove forme di collaborazione interdisciplinare tra linguisti, comunicatori, studiosi di letteratura, storici dell’arte ed esperti di lettura e leggibilità. Lo stesso modello può essere utile, infatti, anche per la progettazione di strumenti (come dizionari, *visual thesauri* e banche dati web) adeguatamente finalizzati a preservare e diffondere la complessa rete di conoscenze legate alla moda, al suo linguaggio, al suo sistema simbolico.



Michele Rak

*Transiti. Testi e oggetti della nuova Europa.
Sulla migrazione testuale come fattore del
mutamento*

Chi non conosce la storia di un paese
non ne conosce il futuro
[Libro delle frasi pag.010713]

Abstract: *This study is conducted from the 'GIURI' Observatory of the European Heritage Label, Brussels. It analyses the extent to which the global market has changed European cultures. This study focuses on the role played by three important components - namely texts, objects and images - in fostering cultural changes within European societies. Such changes are usually measured through big-data analysis which constitute here the central theme of an introductory essay. Such essay focuses on the channels and the speed through which the books of 'Mediopolis' circulate and modify European cultures, literature and the arts.*

1. *Numeri.* In questi ultimi due anni ho lavorato su tre numeri - 28, 23, 507. Sono i numeri di un progetto culturale e politico che si chiama Unione Europea. Questi numeri e il punto di osservazione di un panel di esperti del patrimonio culturale (EHL - European Heritage Label) consentiranno, con il contributo di tutti gli stati, di osservare alcune trasformazioni strutturali che interessano le comunità europee e alcuni aspetti non marginali del processo di formazione dei cittadini. Uno di questi aspetti è il dibattito sulla produzione delle arti e la circolazione dei loro testi. Quelli che erano considerati transiti realizzati con le astuzie del commercio, con le violenze della guerra o

del mercato tra società vicine che si scambiavano oggetti, macchine, utensili, libri, traduzioni, opere d'arte e altro, sono un aspetto non trascurabile delle trasformazioni strutturali che stanno interessando le società quest'area.

2. *Statu nascenti*. L'Unione Europea comprende, nel 2013, 28 paesi, 24 lingue, 507 milioni di abitanti, ma è composta da un ben diverso numero, vario e mobile, di aree dotate di identità, patrimoni e lingue locali. L'Unione è un aggregato politico dinamico. È interessata (i) da variabili processi di contaminazione delle lingue, (ii) da fasi di migrazione interna di portata mai registrata nella storia delle culture, (iii) accelerata dall'incremento del sistema dei trasporti, (iv) dallo sviluppo del sistema dei media (soprattutto dalla tv e internet), (v) dall'uso dei nuovi utensili della tecnologia – dal computer ai cellulari – e da un'imponente produzione, circolazione e uso di oggettistica e di testi di comunicazione. Le sue dinamiche sono continuamente incrementate da quantità crescenti di aggregati di testi, di icone e di modelli che queste aree si scambiano attraverso i canali dei media lavorando anche sui materiali che si sono scambiate nella loro storia.

3. *Soltanto schemi*. A partire dalle ipotesi che seguono il lettore può lavorare sui processi che interessano vari insiemi testuali – se si vuole anche la letteratura –, e in particolare: (i) sulle mutazioni plurilivellari che stanno alterando le strutture delle culture locali, (ii) sulle trasformazioni in atto nei processi di interscambio tra queste, (iii) sugli attrezzi e le procedure necessarie per rilevarne gli eventi e decifrarne le tendenze.

4. *Prima rete: material streets*. La rete più evidente è visibile attraverso le immagini delle rotte aeree, delle reti ferroviarie, del sistema dei porti, delle strade e autostrade che collegano i paesi UE. Le loro dimensioni e i loro volumi di traffico segnalano come su queste rotte (*material street*) passino ogni giorno grandi numeri di viaggiatori e merci. Le rotte di una compagnia di aviolinee sono un segnale della direzione delle merci testuali. È possibile avere un quadro completo delle comunicazioni dei paesi europei con il resto del pianeta con cui valutare quanto imponente sia questo processo: sia la continua migrazione di oggetti e viaggiatori e delle idee e dei modelli che veicolano e che qui chiamiamo in genere testi.

5. *Seconda rete: immaterial street.* Il sistema delle rotte è una pallida proiezione di una seconda rete – il sistema delle telecomunicazioni che è un’infrastruttura materiale (i media) – che veicola colossali quantità di dati nei suoi canali e gangli (immaterial street). Si tratta di testi/modelli/icone, che le culture si scambiano e che producono vari tipi di mutazioni nei loro costumi, tradizioni, mentalità.

6. *Terza rete: at full speed.* Attraverso queste reti passano ogni giorno – a velocità crescente – miliardi di testi/oggetti organizzati in vari insiemi di generi testuali e classi merceologiche. È una terza rete: un flusso testuale progressivamente velocizzato dalla tecnologia.

7. *Quarta rete: change.* Questi transiti provocano continuamente microeventi nelle pratiche della vita quotidiana delle comunità che è continuamente modificata dal flusso di testi/modelli/icone e difficile da osservare, ricostruire, vietare, classificare per la sua struttura di cangiante finestra sul mutamento.

8. *Quinta rete: testi.* Alcuni settori della ricerca sociale osservano i processi che investono i testi (sms, e-mail, giornali, libri, testi di scrittura lineare e iconica o musicale, oggetti e altro) e in molti casi minimi insiemi o singole opere. È il settore delle scienze sociali che, osservando il mutamento, non può più trascurare la pressione della fotografia o della grafica, che sono fattori imponenti del mutamento. Nella storia della cultura nessun cittadino europeo ha mai potuto vedere tanti soggetti diversi nelle immagini che contatta ogni giorno in un medium o nell’altro né tanti modi di scrivere e comunicare i dati.

9. *Merci, oggetti, testi, idee, immagini.* La procedura di cui qui si fa uso è un mix delle tecniche di scenario e delle teorie di storia della cultura elaborate nel corso del secolo 20 da gran parte della ricerca di storia della cultura (dagli studi di Jurij Michajlovi Lotman a quelli di Abraham Moles in poi). Il termine testo contrassegna molti tipi diversi di utensili – testi di scrittura lineare, oggetti, immagini, icone e altro.

10. *Un’ipotesi.* L’ipotesi di lavoro forse banale è questa: ogni testo (oggetto/merce) è portatore di idee, modelli, icone, costumi, valori e altro e il suo contatto o transito non è privo di effetti sull’immaginario delle comunità. Anche il passaggio dei viaggiatori, il loro modo di vestire e parlare, i loro acquisti e commerci alterano in modo

strisciante il costume, le tradizioni, le mentalità, le pratiche di cui fanno uso le comunità contattate.

11. *Tutti questi*. Questi materiali sono ipoteticamente manovrati dalle istituzioni sociali e politiche più o meno formalizzate – le chiese, i governi, i partiti, le associazioni, le banche, le arti – e penetrano le mentalità, le ideologie, il costume. Tutte le istituzioni allestiscono e comunicano testi attraverso il sistema dei media, che è l'unico mezzo che hanno per rendersi visibili.

12. *Scenari*. Un settore della ricerca su queste dinamiche riguarda la ricostruzione delle reti, la composizione degli immaginari, le tendenze delle comunità e le immagini delle loro identità nei loro continui processi di strutturazione, destrutturazione e ricomposizione che vanno composti in forma di scenari più o meno complessi. È un lavoro che consente di facilitare comunicazione e mercato tra i paesi e al loro interno osservando i modi e individuando i quadranti dell'immaginario messi in gioco e le loro trasformazioni a contatto della produzione testuale.

13. *Anche la letteratura*. Questo processo interessa in maniera crescente anche quel marginale e privilegiato settore di testi che chiamiamo letteratura. Il suo insieme di testi – di scrittura lineare e iconica – è uno dei segnali e, in minima parte, uno dei fattori delle trasformazioni in atto nelle culture in varie aree del pianeta.

14. *Guardando il Colosseo*. Gli storici sono addestrati a osservare la morte delle culture – perché ne vedono i resti: le colonne, i sepolcri, le mode e altro. Tuttavia gli storici sono sempre riluttanti a captare gli striscianti segni delle trasformazioni e delle tendenze che destrutturano anche la cultura che abitano e alimentano. Molte tecniche di ricostruzione sono inadeguate a osservare le fratture del presente, le tendenze, le mentalità e finiscono per usare tecniche di analisi (e di addestramento nella formazione) che non sono adatte a una realtà che si trasforma continuamente sotto i loro occhi. Anche l'abitudine di lunghi viaggi per vedersi e parlarsi è simpatica, ma per congressi panoramici, gastronomici o carnali, non per esporre teorie e realizzare lavori in comune.

15. *Nuovi attrezzi*. La ricerca sociale non ha ancora elaborato cassette degli attrezzi e procedure con cui analizzare questo flusso

testuale e le sue dinamiche. La sua analisi è necessaria anche per regolare le politiche sociali. Tra queste: la formazione, l'integrazione, la partecipazione. Quando gli eventi e gli effetti di queste dinamiche si rendono visibili il costume e la vita quotidiana sono già in preda a varie forme di destrutturazione. Questo provoca la rapida marginalizzazione di metodologie e tecniche di analisi della ricerca, il declino di interi settori dell'istruzione superiore, la dissoluzione o ghetizzazione di settori disciplinari inadatti a classificare i materiali e ad adeguare i loro strumenti e le loro rilevazioni alla crescente velocità di questo processo

16. *La diversità apparente.* Ognuno di questi materiali sembra richiedere tecniche di rilevazione diverse. Una parte della ricerca ha osservato come il mutamento culturale, oggetto di questa osservazione, sia dovuto all'intrusione, espulsione e circolazione tra le culture di molti e diversi tipi di testi apparentemente marginali. È questo tipo di circolazione strisciante che interessa rilevare nel caso dei processi che interessano le società dell'Unione Europea. I grandi eventi non segnano le svolte del costume. Concerti, scioperi, incidenti, alluvioni, attentati, scandali finiscono per essere minimi eventi (e segnali) nell'insieme delle trasformazioni che interessano le comunità e i loro immaginari a meno di non diventare ricorrenze della memoria politica e civile.

17. *Instabilità degli immaginari.* Gli eventi che si accampano per poche ore sui media si combinano tuttavia con la pressione dei testi e provocano, di fatto, diverse forme di instabilità negli immaginari. La composizione di questi è stata dilatata dall'uso dei media – i cittadini vedono corpi, oggetti, abiti, usi, macchine mai visti in tale numero e varietà – che hanno introdotto nella vita quotidiana differenze, paure, ansie e modelli. È l'effetto che produce un qualsiasi testo/evento quando intarsi continuamente nell'immaginario di una comunità che tende ad essere tendenzialmente stabile perché è una componente della socialità.

18. *Per uno scenario europeo.* I cambiamenti intervenuti nelle culture locali europee negli ultimi 20 anni sono dovuti a diversi fattori che qui proviamo a elencare in minima parte. Si tratta di 28 paesi (nel 2013), dopo quasi 60 anni di pace relativa, di 23 lingue ufficiali, di centinaia di lingue locali, di migliaia di mentalità. Gli scenari ne-

cessari per ricostruire le dinamiche di queste complesse entità sono ora in via di ricostruzione da parte di vari centri. Gli operatori che, a vari livelli, tentano di comporlo sono alla ricerca di un modello di sviluppo comune e della facilitazione (*friendly access*) del contatto tra diverse mentalità e abitudini, culti e percorsi.

19. *Istruzione, sistemi museali, percorsi*. Uno degli scenari di crescente interesse riguarda il campo dell'istruzione, dei sistemi museali (l'organizzazione della memoria delle comunità), i percorsi storici e progettuali dell'identità europea. Questi sono aspetti difficilmente scindibili. Chi non conosce la storia del paese non ne conosce il futuro. Inoltre le tradizioni, i luoghi storici, le opere d'arte e i loro contenitori – monumenti, musei, teatri – sono, come già detto altrove, privi di conflittualità.

20. *Migranti*. Un'altra componente ha alterato e sta progressivamente alterando in questi ultimi anni la composizione sociale delle società europee. In 20 anni sono migrati in Europa circa 20 milioni di persone e un numero ancora maggiore (e non calcolato) si è spostato tra i vari paesi riconfigurando molti centri, creando enclaves culturali, in qualche caso ghetti, con molti insediamenti temporanei e marginali e problemi di assimilazione e integrazione. Alcuni studi lavorano sull'apprendimento delle lingue locali, che è un primo passo. Tuttavia la lingua è una premessa ma, di fatto, si tratta di scambiare e assimilare molti altri testi complessi – spazi urbani, mentalità, religioni e perfino opere d'arte e paesaggi, che sono il vero punto di coesione delle identità.

21. *Mappe*. Gli studenti e i cittadini vanno considerati in fase di formazione continua. Devono continuamente dismettere e apprendere regole e strumenti in fase di riconfigurazione. Negli ultimi 2000 anni l'idea di Europa si è configurata attraverso alcuni tracciati (dalle strade romane ai pellegrinaggi e alle rotte delle gilde), eventi politici e ridefinizioni dei confini studiati da molte opere. Negli ultimi due anni (2013-2014) alcuni gruppi di lavoro stanno ricostruendo il percorso di costituzione dell'idea di Europa cominciata con il trattato di Roma (1958) e proseguita con la Convenzione di Schengen (1985) poi confluita nel Trattato di Maastricht (1992). È un percorso che deve essere diffuso e fatto circolare tra i cittadini dell'Unione e che

ha bisogno di nuovi passaggi che tengano conto della pressione di eventi che soltanto in parte è dato prevedere e progettare.

22. *Come tenere d'occhio il mutamento.* Gli eventi che concorrono a contrassegnare un marcato mutamento in atto di un aspetto della struttura sociale hanno un andamento sotterraneo e spesso poco avvertibile. La ricerca deve tenere d'occhio le componenti che provengono in misura crescente da tutte le parti del pianeta e soprattutto dall'Est e dal Mediterraneo.

23. *Variazioni disciplinari.* In qualche misura questo riguarda anche settori che la ricerca ha studiato in varie forme e che qui ci interessano: (i) la gerarchia dei valori formali ed estetici, (ii) il ruolo delle tradizioni e (iii) delle arti, (iv) della loro modellistica, (v) le varie forme di pressione e modellizzazione che le arti hanno sul mutamento sociale, (vi) infine anche l'insieme di testi marginale che chiamiamo letteratura. Questi eventi hanno modificato il sistema dei campi di ricerca, i protocolli delle discipline, l'apparato testuale destinato alla formazione. Molti settori delle scienze sociali hanno avvertito gradualmente la pressione dei cambiamenti connessi alla diffusione della tecnologia, che è, come l'immagine, il ponte strumentale tra i gruppi sociali e le culture e hanno lasciato persistere teorie e tecniche di analisi delle arti inadeguate al nuovo regime.

24. *Speed.* Il primo problema che riguarda gli analisti di testi è la crescente velocità degli scambi tra le culture e, all'interno di queste, dei linguaggi e dei loro apparati cognitivi, della contaminazione tra le tradizioni, della fusione dei generi. Di fatto le componenti del mutamento sono varie e numerose e premono anche su questa immagine dell'Europa, sulla sua composizione e sulle regole che la produrranno nel prossimo decennio. È difficile fare previsioni per la crescente velocità del mutamento a certi livelli – le migrazioni, i viaggi, la tecnologia, i disastri e la produzione di oggetti e testi.

25. *New media for new social group.* I cambiamenti sono effetti di nuove configurazioni sociali, di nuove domande delle comunità, della ristrutturazione strisciante degli stati – dalle primavere arabe al colonialismo cinese, dalla politica degli stati-canaglia agli stati emergenti dell'America del Sud. Sono effetti favoriti dalla tecnologia e dalla nuova logica della comunicazione che spinge a considerare

praticabili modi di comportamento, regole e testi che apparivano impensabili alle società relativamente chiuse della Modernità e persino del Contemporaneo.

26. *Oggetti, moda e sms*. Molti studi non tengono conto di alcune dominanti del discorso sociale – l’oggettistica, la moda, la tecnologia – che hanno acquisito posizioni privilegiate, nella gerarchia dei bisogni, anche sui fondamentali come il cibo, il sesso, i diritti umani e altro. Anche la letteratura forse ha avuto un ruolo, certo non con i generi del discorso che chiamiamo sms o twitter.

27. *I testi in campo*. I testi di qualsiasi tipo che circolano tra le culture e configurano la cultura mediale vanno osservati almeno con uno schema che ne tratteggi empiricamente le quantità e i modi di circolazione. In questo schema sono disposti in scala la tipologia di testi che circolano in misura maggiore e che incidono sulla composizione e sui moti dei corpi sociali.

28. *Quali testi*. I testi/merci di tipo grafico/iconico/uditivo messi in campo dai media e dai loro linguaggi e contenuti a interattività debole (tv, cinema) e forte (spot (connessi alle merci), videogiochi), appartengono a un campo in cui è possibile distinguere sommariamente queste zone. (i) La comunicazione internettista di flusso (cellulari, sms, chat), (ii) la comunicazione di sistema (televisione, cinema, radio), la (iii) comunicazione casual di transito (strade-vetrina, aeroporti, centri commerciali), (iv) la comunicazione selettiva di appoggio alla produzione industriale (spot), (v) la comunicazione random (insegne, bugiardini, lettere, icone, marchi, foto, grafismi), (vi) la comunicazione di formazione (libri ma la formazione nella cultura mediale passa ovviamente anche per i media, (vii) la comunicazione di formazione valoriale del racconto (letteratura).

29. *Un melting pot cognitivo?* La nuova regola per la comunicazione è: ovunque e con qualsiasi mezzo e contenuto. È difficile tenere conto dei fattori sociali, dei viaggiatori, dei migranti e degli effetti a breve e lungo termine dei loro passaggi e insediamenti. L’effetto è pescare nel torbido: la comunicazione (anche letteraria) è diretta verso i target e di fatto pesca nel melting pot cognitivo, desiderante, ossessivo e deviante della cultura mediale.

30. *Soltanto dopo viene la letteratura.* Con questo modello possiamo cominciare a valutare la posizione della letteratura e dei suoi generi, che sono clonati sui target del mercato delle merci.

31. *Meno testi più censura.* Man mano che decresce il numero dei testi che circolano in una società aumenta il livello della censura e degli ostacoli direttamente o indirettamente frapposti al loro uso (le lingue, l'accesso, la formazione).

32. *Arti e società statiche.* Le arti visive e della scrittura (letteratura e pubblicità in particolare) circolano con alcune difficoltà per le griglie di controllo (politico/ideologico/religioso/di mentalità) più che per le differenze linguistiche. Per questo alcune società adottano politiche restrittive per la circolazione dei testi sapendo che la loro diffusione provoca anche in tempi brevi alterazioni del costume dovute alla esigenza di partecipazione e di competizione sociale attiva anche nelle società più statiche.

33. *La migrazione incontrollabile dei testi.* Gran parte delle società statiche adottano politiche restrittive nei confronti dei migranti ma possono fare poco con due componenti delle dinamiche culturali: (i) il passaggio e l'uso dei testi, (ii) la necessità di partecipazione e adeguamento fornito da alcuni strumenti (il computer, il cellulare).

34. *Metafore e immagini del conflitto: il cammelliere e la suora.* Il conflitto sociale può prendere le forme soft della partecipazione attraverso la circolazione di oggetti, merci e icone. Il cammelliere sahariano o la suora olandese che usano il cellulare non intendono rimanere indietro nella partecipazione ed essere marginalizzati ma non sanno che utilizzando il loro cellulare (i) stanno unificando i loro costumi e smuovono le loro tradizioni, (ii) stanno segnalando una dinamica che è richiesta dal conflitto sociale.

35. *I migranti virtuali: lettori, viaggiatori, turisti, migranti.* La circolazione dei testi consente migrazioni virtuali molto più impo-
nenti di quelle, pur notevoli, dei viaggiatori, turisti e migranti.

36. *Rumore di fondo del senso.* Teniamo conto del fatto che la velocità di scambio, la ricerca tecno, l'incremento dei migranti (reali e virtuali, ossia attraverso i media) aumenta il rumore di fondo del senso. Le icone, i testi, i generi, i loro modi d'uso si mescolano ed interpolano continuamente. Nessun messaggio significa più per il lettore quello che significava quando è stato scritto dall'emittente del messaggio.

37. *Oggetti, testi, immagini*. Le immagini sono tra i testi più interessanti della comunicazione interculturale: consentono l'accesso a pressoché tutti i gruppi sociali, come prova la fortuna del romanzo illustrato, del libro per bambini/ragazzi, del fotoromanzo, della fotografia e della didascalia. La ricerca sulla storia sociale dell'immagine è cominciata da tempo.

38. *Fragilità della scrittura*. Più debole appare la ricerca sull'immagine di scrittura che usa con difficoltà gli studi sui pattern (schemi replicanti), sulle reti neurali e i neuroni-specchio. L'immagine è un linguaggio dalla grammatica e dalla sintassi fortemente arbitrarie connesse come sono alla varietà corporale e genetica dei soggetti. Come prova il senso oscillante di alcune icone (ad es. l'icona del sole che ha la forma della croce uncinata o chalipa, simbolo benaugurante del neolitico (ca 9500 a.Ch.) e simbolo del Mitraismo, passato nelle culture indiane come il Buddhismo e l'induismo, adottato dal partito nazista in Germania negli anni 30 del Novecento).

39. *Figure*. I testi iconici sono un interessante campo di osservazione della migrazione testuale. Tuttavia l'osservazione dei flussi testuali e della divaricazione dei sensi nell'uso dei gruppi sociali nella città interconnessa che chiamiamo Mediopolis riguarda quantità di materiali che rendono poco significativi gli studi su singoli testi. È un settore della ricerca utile per interpretare frammenti o sceneggiature testuali nel corso delle traduzioni.

40. *Verso altri studi*. I nostri studi sono a una svolta che privilegia lo studio delle procedure che consentono di individuare e decifrare le scelte dei gruppi e la continua riconfigurazione dei loro immaginari e dei processi che vengono chiamati i gusti, i costumi, le tendenze. È la procedura che consente di individuare le componenti sistemiche anche a livello del singolo testo, degli insiemi testuali (generi) di cui fa parte, delle ideologie o aggregati di idee-guida che esso inevitabilmente veicola dentro la sua configurazione – verbale o iconica che sia. È quanto ho cominciato a fare negli studi sui generi, sulla fantasia e sul gusto e sulla teoria della letteratura dal 1963 al 1966. Ora l'intero scenario disciplinare è cambiato.

2° sezione

*Letteratura e comparatismo del senso:
spiegazione del testo e processi interpretativi*



Teorie del significato e analisi dei testi

Abstract: *What is meaning? And how to answer such a difficult question? In this paper it will be argued that only textual analysis can provide a satisfactory answer, but only if we do not privilege similarities over differences. Any attempt to define meaning will inevitably encounter huge obstacles, so it is better perhaps to assume the point of view of someone who tries to grasp the meaning – that is to understand it. By so doing, a number of differences emerge among the various theories: (a) understanding is decodifying (Jakobson); (b) understanding is inferring (Grice). Grice's conception appears to be more ample and convincing, except with regard to strongly standardized communication situations. But the way set out by inferences needs to be further elucidated: Grice's maxims are not sufficient when it comes to understanding the dense texts of literature. A theory of interpretation (and not only of understanding) is required. A brief analysis of the abdication scene in King Lear provides an example of how to set up the investigation of a complex text.*

1. Le somiglianze tra i testi non devono nascondere le differenze: e là dove ci sono somiglianze di famiglia, ci saranno sempre, nello stesso tempo, differenze di famiglia. Diversamente da molti altri tipi, i testi letterari non sono semplicemente da comprendere, bensì da interpretare.

Questa è la mia prima tesi, e sono costretto a commentarla molto rapidamente, per evidenti ragioni di tempo, e anche perché vorrei proporre almeno un esempio di *conflitto tra interpretazioni*. Dove c'è possibilità di interpretazione, ci sono sempre diverse interpretazioni, e tra di esse non può non esserci rivalità, lotta, contesa (nel senso nobile di questi termini). Questa è la seconda delle tesi, su cui è imperniata la mia riflessione. Parlerò più avanti di alcune interpretazioni del *King Lear*.

Consideriamo nuovamente le due nozioni che ho distinto, e quasi contrapposto: comprensione e interpretazione. Porre questa distinzione equivale ad asserire l'esistenza di uno spazio autonomo per i processi di comprensione; dunque l'interpretazione non è pervasiva, come ritengono autori molti diversi tra loro, da Gadamer a Davidson. E come sembra ritenere Nietzsche: prendendo alla lettera una delle sue enunciazioni più celebri, «non esistono fatti ma solo interpretazioni», sarebbe difficile sottrarsi all'obbligo di affermare la tesi di pervasività. Ma perché dovremmo assumere alla lettera una formulazione che, se non viene a sua volta interpretata, si espone alle obiezioni più sciocche, e deve concedere a queste obiezioni una qualche efficacia? Le pareti di questa sala sono azzurre: l'azzurro di queste pareti sarebbe anch'esso disponibile all'interpretazione? L'enunciato «interpreto queste pareti come azzurre» avrebbe senso? O non sarebbe, piuttosto, del tutto insensato? Bisogna chiedersi allora che cosa significa *interpretazione*: probabilmente crediamo di saperlo; in realtà, siamo abituati a utilizzare questo termine in un'accezione banale, e anche distorta. Se vogliamo capire che cos'è un'interpretazione, dobbiamo cominciare con il respingere l'idea, molto diffusa, secondo cui essa consisterebbe semplicemente in una iniezione di senso.

Contro questo fraintendimento propongo una terza tesi, che riformula quella di Nietzsche: *non esistono né fatti né interpretazioni, ma soltanto stili di pensiero*. Con ciò non si nega l'esistenza, ad esempio, delle pareti azzurre di questa sala, ma si afferma che l'enunciato «le pareti di questa sala sono azzurre» esprime uno stile di pensiero, e che negarlo sarebbe falso. Chiamerò *separativo* lo stile di pensiero che viene utilizzato quando intendiamo muoverci (o siamo costretti a muoverci) sul terreno dell'univocità. Ebbene, il linguaggio che usiamo per far riferimento a stati di cose, non sarà forse *separativo*? La sua unità elementare più caratteristica non è forse un enunciato 'fattuale', come «la neve è bianca»? Ciò che merita di venir rilevato sin da ora è che lo stile separativo è quello stile di pensiero che riesce a conferire plausibilità allo *zerostilismo*, dunque che riesce a celare meglio il proprio carattere prospettico.

Torniamo al concetto di interpretazione. Se esso non riceve attualmente i consensi da cui era circondato, anche in maniera trop-

po disinvolta, negli ultimi decenni del ventesimo secolo, è perché le teorie dell'interpretazione non hanno saputo svilupparsi come ci si attendeva, e come era lecito pretendere. Si sono accontentate di riproporre in maniera scolastica le intuizioni maggiori, prima tra tutte la concezione della verità come apertura e non come *adaequatio*. Nessuna di esse ha saputo indagare il nesso tra *aletheia* e modi di pensare¹. Ci si è limitati ad esaltare il molteplice delle interpretazioni contro l'Uno (l'univocità) del senso. Si sono conseguite vittorie troppo facili, e sono state create le condizioni per una rivincita dello zerostilismo.

Nel periodo dominato dall'ideologia postmoderna – mi servo del termine *ideologia* per indicare la tendenza alla semplificazione concettuale – l'enfatizzazione del molteplice ha generato la tesi di indecidibilità, e ha dato legittimità a chi sosteneva che tutte le interpretazioni sono misinterpretazioni. Con quale nome potremmo chiamare questo movimento, se non con un termine che indica al tempo stesso il degrado del pensiero filosofico e l'impovertimento della democrazia politica, e cioè *egualitarismo*? Ancora un'osservazione: l'egualitarismo postmoderno non poteva essere contrastato da una prospettiva fastidiosamente moralistica, cioè la rivendicazione dei limiti contro gli eccessi², tanto più in quanto la denuncia degli 'eccessi' non si rivolgeva soltanto contro le letture più arbitrarie proposte da Derrida e dal decostruzionismo, ma intendeva colpire alcuni degli esercizi di interpretazione più audaci e al tempo stesso più validi: quelli di Heidegger, di Lacan (il seminario sulla «Lettera rubata»), di Foucault (l'analisi di «Las Meninas»), di Barthes. Ci sono ambiti rispetto ai quali si può auspicare il giusto mezzo; ma nell'arte e nella filosofia, nella teoria e nella pratica dell'interpretazione, bisogna puntare invece, per quanto rischioso possa essere, al giusto estremo. Interpretare è fare esperimenti con la verità. E la verità è selettiva, cioè non egualitaria.

Per compiere degli esperimenti occorre avere a disposizione una cassetta degli attrezzi: in effetti la teoria dell'interpretazione non do-

¹ Per uno sviluppo della concezione heideggeriana, mi permetto di rinviare a G. BOTTIROLI, *La ragione flessibile*, Bollati Boringhieri, Torino 2013; si vedano in particolare le pagine dedicate alla scissione dell'alfa privativo.

² Cfr. U. ECO, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990.

vrebbe mirare a regole, molto difficili da definire e da sottrarre alla vaghezza, bensì agli strumenti di analisi, e al loro continuo perfezionamento. Ma rimane la necessità di chiarire i concetti decisivi, e primo tra tutti quello di ‘significato’. Forse non è indispensabile per cogliere la differenza di complessità e di rigore tra diverse interpretazioni; ma senza una buona teoria del significato potrebbe risultare difficile procedere alla costruzione di buoni strumenti.

2. Non varrebbe la pena di sottolineare che la nozione di significato è tra le più inafferrabili se non fosse così diffusa, e se non venisse continuamente riproposta, la tendenza ad ancorare la dimensione del senso a quello del riferimento ‘intramondano’, cioè all’indicazione di oggetti e stati di cose. Dopo aver dominato la nostra tradizione, oggi la concezione referenziale viene rilanciata dalle cosiddette ‘scienze cognitive’: comunque si intenda la nozione di ‘rappresentazione mentale’, sarebbe pur sempre il riferimento a una porzione dell’effettualità che ci consente di ancorare, se non di fissare, ciò che chiamiamo ‘il significato’ di un termine o di un enunciato.

Con la linguistica saussuriana, e in generale con lo strutturalismo, si era verificata una svolta che per un certo periodo è sembrata irreversibile: il significato dipendeva dai rapporti interni al sistema, dunque acquistava una forte autonomia svincolandosi da una realtà già-articolata, già-segmentata, predisposta a pratiche di etichettatura. Ma l’instabilità articolatoria, affermata da Saussure, è stata drasticamente ridotta a partire dal momento in cui si è imposta la nozione di codice. Non c’è da stupirsi che Jakobson, il grande fautore di una linguistica (e di una semiotica) dei codici, abbia riconosciuto una sostanziale validità alla concezione medioevale del segno, *aliquid stat pro aliquo*: concezione palesemente referenziale, e non certo relazionale, dei processi segnici³.

Per la linguistica dei codici, comprendere è *decodificare*, cioè ritrovare l’intenzione comunicativa di chi ha costruito un messaggio tramite regole sufficientemente rigide per poter essere quasi total-

³ R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale* (1963); trad. it, Feltrinelli, Milano 1966, p. 136.

mente condivise, oltre che applicate con forte grado di automatismo. Ma proprio nel periodo in cui questo tipo di linguistica riceveva maggiori consensi, vale a dire negli anni Sessanta del secolo scorso, venivano poste le premesse per la critica della nozione di codice: per i fondatori della pragmatica, l'accento cade non sulla decodifica bensì sull'inferenza. *Comprendere è (saper) fare delle inferenze*; e le inferenze sono operazioni in larga misura non automatiche, non obbligate. In ogni caso, lo spazio della comunicazione è meno rigidamente vincolato di quanto non supponesse la teoria dei codici. Per illustrare questa svolta nella maniera più rapida possibile a chi ha scarsa familiarità con le vicende della linguistica, riprenderò un esempio utilizzato da Steven Pinker⁴. In un episodio del serial televisivo *Seinfeld*, George Costanza si sente chiedere dalla ragazza con cui è uscito se vuole salire a prendere un caffè. Lui declina l'invito spiegando che la caffeina non lo fa dormire. Più tardi, tornato a casa, si batte la fronte: "Caffè non voleva dire caffè. Caffè voleva dire sesso!". Insomma, il protagonista di quest'aneddoto si rende conto tardivamente che la lingua non è soltanto un codice, e che per capire un enunciato non basta decodificare (secondo il modello della comunicazione di Jakobson): occorre fare delle inferenze. Il protagonista di questo aneddoto si rende conto che, limitandosi a intendere la lingua come un codice, si può fare la figura dell'imbecille.

3. Abbiamo compiuto un progresso importante verso i problemi dell'interpretazione. Infatti, soltanto nella versione più rigida e riduttiva l'atto interpretativo viene inteso come una semplice decodifica: «x vuol dire y». Per menzionare un campo in cui si è certamente abusato di questa versione, cioè la psicoanalisi, il significato di un oggetto fobico sarebbe una sorta di maschera che cela un significato nascosto: ad esempio, il cavallo che spaventava il piccolo Hans non era altro che il padre. Va notato che questa traduzione non è falsa e, se viene intesa soltanto come un primo passo verso un'interpretazione

⁴ S. PINKER, *Fatti di parole* (2007); trad.it. Mondadori, Milano 2009, pp. 29-30.

autentica, risulta legittima. Ciò che appare riduttivo non è l'orientamento iniziale, bensì l'atteggiamento di chi ritiene che la decodifica sia esaustiva. È giusto rammentare peraltro che Freud considerava la decodifica come un'operazione utilizzabile solo in pochissimi casi, e solo quando il paziente sembra incapace di affidarsi alle associazioni libere.⁵ Più esplicitamente, in Lacan, l'inconscio è una rete di significanti, e risulta accessibile quasi soltanto tramite inferenze.

Tutto questo implica che la nozione di codice va completamente abbandonata? Oppure la si può mantenere, pur riconoscendo l'importanza delle nozioni su cui mette l'accento la pragmatica? Non soltanto il contesto extralinguistico, ma anche e soprattutto il *sensu implicito* e la necessità delle inferenze.

Ebbene, se tutte le inferenze fossero 'creative', l'idea del codice non potrebbe trovare alcun difensore⁶. Sembra però che molti processi di comprensione siano guidate da inferenze rigide, o semirigide: ad esempio, non posso dire «Ho smesso di fumare», e aggiungere «comunque, non ho mai fumato», perché il verbo 'smettere' implica che l'azione a cui si riferisce venga (o sia stata) interrotta, e non che non sia mai stata compiuta. Una lingua è fittamente intessuta di regole, vale a dire di vincoli che disciplinano le inferenze possibili. Bisogna allora distinguere tipi diversi di inferenze, prima di chiedersi – ed è la domanda intorno a cui ruota in questo momento la mia riflessione – quali inferenze meritino di venir indicate come 'interpretazioni'.

Ci sono sicuramente inferenze rigide, in cui ogni significato implicito, derivabile, scaturisce da operazioni mentali obbligate. Accanto a queste, esistono le inferenze indicate da Grice: di fronte a una violazione delle massime conversazionali, posso chiedermi quale sia il motivo di quella violazione: che cosa mi sta suggerendo il mio interlocutore? Posso interrogarmi su questi motivi, e posso rinunciare a farlo, per disattenzione, pigrizia, ecc. Mi trovo comunque in uno

⁵ S. FREUD, *Introduzione alla psicoanalisi* (prima serie di lezioni), 1915-17, in *Opere*, 8, Bollati Boringheri, Torino, p. 323.

⁶ In tal caso la lingua sarebbe simile a uno 'spaghetti bagnato': così osserva Pinker criticando l'impostazione della pragmatica radicale, e la tesi secondo cui i significati sarebbero interpretabili liberamente in base al contesto (op. cit., p. 134).

spazio dove la possibilità ha un peso maggiore che in precedenza, e in cui mi si richiede di essere un soggetto flessibile, non ancorato alle rigidità del codice. Tuttavia, le inferenze alla Grice sono destinate a risolversi in un contesto limitato. Si tratta di cogliere un'intenzione comunicativa non esplicita, e di risolvere rapidamente l'implicito.

Le distinzioni tra rigido e flessibile, e tra breve e prolungato, si incrociano: niente impedisce di costruire lunghe sequenze inferenziali rigide. Nell'ambito della comunicazione quotidiana, però, prevale la durata breve, l'inferenza breve. Le possibilità di senso si esauriscono o tendono a esaurirsi in un contesto limitato. Ebbene, quando una possibilità di senso si esaurisce rapidamente, e non appare suscettibile di venir ripresa, diremo che è *priva di densità*.

A questo punto dobbiamo introdurre un'altra nozione fondamentale, quella di densità semantica, e dunque la distinzione tra *denso* e *articolato*. Ma che cos'è precisamente la densità?

Non è la vaghezza o l'indeterminatezza, benché sia innegabile una qualche somiglianza tra tutte le forme comunicative che appaiono reticenti alla strutturazione. Ma la densità non è una condizione privativa, lacunosa; al contrario essa corrisponde a una condizione di ricchezza. «La ricchezza dei rapporti interni all'opera»⁷ è un'ottima definizione della densità.

La densità è un fenomeno *relazionale*, e non referenziale. Le semantiche referenziali, e in particolare ogni teoria che attribuisca al riferimento diretto un ruolo privilegiato, non possono che ignorare o minimizzare la densità. Nella densità si manifesta l'autonomia del linguaggio rispetto all'effettualità. Un'autonomia che non si limita ad alcune relazioni logiche, previste dal pensiero separativo, ma che costituisce un serbatoio, forse sarebbe meglio dire un insieme, di virtualità.

Arriviamo così all'implicazione più importante: dal concetto di densità scaturisce l'obiezione più forte al concetto di intenzionalità, e all'*intentio auctoris* – nella quotidianità e in letteratura. Un discorso, un testo, è *denso* quando le sue possibilità di senso sono maggiori di quelle previste o volute dal suo autore. In altri termini, esso oltrepas-

⁷ W. BENJAMIN, *Le affinità elettive* (1924-25); trad. it. *Angelus novus*, Einaudi, Torino 1981, p. 185.

sa il contesto d'origine, sia dal punto di vista autoriale, sia per ciò che concerne la situazione storico-sociale.

Il rifiuto di ridurre il senso all'intenzionalità comunicativa è forse la tesi più caratteristica dell'ermeneutica – e questa tesi è un'affermazione di libertà (per il ricevente, per il lettore), e un invito alla responsabilità e al rigore. Ma l'ermeneutica crede che esista 'il' senso – un senso non immediatamente e pienamente manifesto, aperto all'ulteriorità, ma pur sempre *de-modalizzato* (e dunque suscettibile di venir contrapposti ai fatti). Per la teoria degli stili di pensiero, invece, 'il' senso non esiste; esistono solo *regimi di senso*, modi semantici di funzionamento. Per questa teoria, il pluralismo logico penetra – ha il diritto di penetrare – nel cuore della semantica ed è in grado di chiarire quella che resterebbe un'identità nebbiosa.

4. Riassumiamo:

- Noi non interpretiamo sempre: in molti casi, anzi, nella maggior parte dei casi, ci appropriamo dei significati secondo la modalità del comprendere. Dunque l'interpretazione non è pervasiva;

- comprendere non è sinonimo di decodificare. In molti casi comprendere è fare inferenze, inferire intenzioni;

- le interpretazioni sono inferenze, ma non tutte le inferenze sono interpretative. Bisogna perciò distinguere tre possibilità: (a) decodificare; (b) inferire intenzioni, o anche ricostruire processi inferenziali limitati a un contesto (esauribili in un contesto); (c) interpretare.

- l'interpretazione è il più rischioso degli esercizi semantici: benché sia possibile indicare alcuni vincoli, alcune regole, interpretare è decidere tra possibilità di senso in uno stato di eccezione;

- si può parlare di interpretazione soltanto là dove si analizzano fenomeni di densità, sia nei testi sia nella dimensione psichica degli individui.

Interpretare è articolare la densità. Per *densità* si intende il senso implicito potenzialmente non-esauribile: dunque, l'articolazione non sopprime la densità, bensì la "rilancia" (in una circolarità virtuosa). Ogni articolazione/interpretazione entra in conflitto con altre possibili interpretazioni.

- una teoria dell'interpretazione così delineata respinge la vecchia impostazione dell'ermeneutica come ricerca del senso nascosto, come deciframento o smascheramento (la scuola del sospetto, secondo Ricoeur);

- la densità non appartiene alla dimensione del 'nascosto', bensì a quella dell'implicito: non però all'implicito che può venire semplicemente ricostruito, con inferenze brevi o con catene inferenziali più lunghe ma nelle quali, una volta reso visibile, il senso si esaurisce⁸. Tuttavia l'inesauribilità del senso non è sinonimo di indecidibilità: un'interpretazione complessa è in grado di mostrare i limiti, e sovente gli errori, delle interpretazioni a cui si oppone, sia pure cercando di assorbirne gli aspetti più validi.

5. Come verificare la validità di un'interpretazione? Domanda complessa. E anzitutto: *dove* si può verificarla?

La seconda domanda ci invita a riflettere non solo su ciò che può diventare oggetto di interpretazione (i testi, e le esperienze degli esseri umani), ma anche sulle dimensioni di ciò che risulta interpretabile. Ad esempio: l'interpretazione può esercitarsi in rapporto a singoli enunciati? Enunciati come quelli che ricorrono continuamente nell'ambito della filosofia analitica del linguaggio: «la neve è bianca», «il gatto è sul tappeto», ecc., potrebbero diventare oggetto di interpretazione?

Sembra proprio di no, e per un motivo che è stato appena indicato: si tratta di *enunciati totalmente articolati*; e l'interpretazione si rivolge invece alla densità.

Si noti che questa distinzione ha un carattere metodologico, e non mira a una tassonomia definitiva: non bisogna escludere cioè la possibilità che un enunciato (totalmente) articolato riacquisti una certa fluidità, in virtù del contesto in cui viene collocato. In proposito, potremmo riprendere alcune considerazioni di Wittgenstein: «Se mi si chiede "che ora è?", in me non ha luogo nessun lavoro di interpre-

⁸ Cfr. la ricostruzione dei pensieri del narratore, da parte di Dupin, in «I delitti della rue Morgue» di E. A. Poe.

tazione (*keine Arbeit des Deutens*), semplicemente reagisco a quel che vedo e odo. Se uno mi sguaina un coltello in faccia non gli dico: “L’interpreto come una minaccia”⁹. Nella mia terminologia: non metto in moto alcun processo interpretativo perché quel contesto è completamente articolato.

Questo non esclude però – tornando a Wittgenstein – che si possano immaginare contesti in cui lo sguainare un coltello potrebbe essere interpretato come uno scherzo ecc. Non dobbiamo pensare che vi siano enunciati (simboli, immagini) che impongono il modo in cui devono essere intesi, sottraendosi così a ogni ulteriore semantizzazione. «Non che questo simbolo non si possa più interpretare: sono io che non interpreto. Non interpreto perché mi sento perfettamente a mio agio (*heimisch*) nell’immagine attuale»¹⁰.

Resta una differenza non trascurabile tra il concetto d’interpretazione che io propongo e quello di Wittgenstein: nella mia prospettiva, non è legittimo parlare di ‘interpretazione’ là dove i processi di ricezione rimangono prigionieri di un contesto, e dunque si esauriscono (generalmente in un tempo breve). Dove c’è un punto di approdo, ci sono inferenze, ma non inferenze interpretative. E ancora: se le inferenze producono un chiarimento, un’esplicitazione, ma non un’espansione semantica, non si dovrebbe chiamarle interpretazioni¹¹.

Che cos’è precisamente un’espansione semantica? Evidentemente ogni espansione è un passaggio dall’implicito all’esplicito, dunque la frontiera tra esplicitazione ed espansione può apparire vaga. Ci sarà sempre qualcuno propenso a sostenere che tra questi due processi può esserci soltanto una differenza di grado. Non è così: se la persona che mi minaccia con un coltello è un rapinatore, oppure un amico che si diverte a fare scherzi sgradevoli, è questione che si risolverà rapidamente, e in maniera definitiva. In ogni caso di questo

⁹ L. WITTEGENSTEIN, *Grammatica filosofica* (1969); trad. it. La Nuova Italia, 1990, p. 13.

¹⁰ L. WITTEGENSTEIN, *Zettel* (1930-1948); trad. it. Einaudi, Torino 1986, par. 234.

¹¹ Si dovrebbe parlare semplicemente di *chiarificazione* – e non di interpretazione – per gli enunciati ambigui che sono discussi (e disambiguati) dai linguisti, e dai filosofi analitici del linguaggio.

genere, l'esplicitazione si conclude. Del tutto diverso è ciò che accade nel campo dell'interpretazione, in cui il conflitto non si conclude mai definitivamente.

Non sto esaltando la molteplicità o rassegnandomi all'indecidibilità: la maggior parte delle molte interpretazioni possibili non riuscirà a nascondere a lungo la propria povertà, e a mascherare un certo numero di errori. Ma lo spazio dell'interpretazione rimane aperto, perché la ricchezza delle relazioni interne di un'opera d'arte (o della psiche individuale) oltrepassa ogni progetto articolatorio.

Restando nel campo letterario, sono dunque i *testi* – e non i singoli enunciati – a offrire un adeguato campo di verifica per la teoria dell'interpretazione. Fanno eccezione quegli enunciati che siamo abituati a chiamare massime o aforismi, e che presentano uno statuto di densità: essi funzionano come *micro-testi*, al di là delle loro dimensioni quantitativamente limitate. Proprio gli aforismi, dunque, esemplificano il fenomeno della densità in maniera particolarmente vivida, e confermano la legittimità della distinzione 'denso/articolato'.

6. Consideriamo adesso un testo, il *King Lear* di Shakespeare, o meglio un segmento testuale, la scena dell'abdicazione. Non sarebbe ovviamente possibile tentare qui una ricognizione nell'intera opera: d'altronde, è più che sufficiente esaminare la scena iniziale – o meglio la prima grande scena dell'opera – per cogliere quel conflitto tra interpretazioni, la cui essenzialità è stata più volte asserita¹².

Tutte le grandi opere letterarie sono dense, ma alcune lo sono in maniera eminente: si pensi non soltanto ai testi più ermetici (la poesia moderna da Mallarmé in poi, la narrativa sperimentale, ecc.), ma a tutte le opere in cui l'autore ricorre in misura rilevante all'ellissi. «Shakespeare è il più grande maestro dell'ellissi nella storia del teatro», afferma Harold Bloom. «Dobbiamo interpretare ciò che omette, una sfida che ci accompagna dalla *Commedia degli errori* fino alla

¹² La scena dell'abdicazione è preceduta da quella in cui il protagonista è un altro padre (il conte di Gloucester) che ha difficoltà a riconoscere la vera natura dei suoi figli. Il *King Lear*, vale la pena di ricordarlo, si impernia su due trame parallele, destinate poi a convergere.

Tempesta. Nella *Tragedia di re Lear*, molte cose sono lasciate alla nostra capacità di trovare la giusta prospettiva...»¹³. La giusta prospettiva – o almeno la prospettiva migliore –, perché un'opera complessa genera inevitabilmente diverse possibilità di senso.

Ma la scena dell'abdicazione non è forse una scena fortemente (se non totalmente) articolata? O lo è solo in apparenza? In effetti il *King Lear* si apre con un'ellissi, cioè con un'azione i cui motivi non verranno mai chiariti: un re anziano decide di rinunciare al potere, e annuncia di voler spartire il regno tra le figlie. Per quale motivo ha preso questa decisione? Si tratta di un uomo gravato dal peso degli anni, e che ha smarrito la sua lucidità, oppure di un uomo ancora forte e vigoroso? Le risposte di carattere psicologico sono del tutto arbitrarie, se prescindono da ciò che il testo di Shakespeare mostrerà a proposito della natura e della condizione di Lear.

Ma alla prima ellissi ne segue una seconda, ancora più rilevante e difficile da analizzare: il silenzio di Cordelia. Perché Cordelia, che ama suo padre, si espone alla sua collera?

Molti lettori non hanno percepito l'enigmaticità di questa scena, e l'hanno compresa nelle sue valenze puramente narrative, che rammentano una trama fiabesca. Il senso di questa scena sarebbe quello più visibile, più evidente: due delle figlie, Gonerill e Regan, sarebbero ipocrite, la terza figlia, Cordelia, rappresenterebbe l'innocenza. L'innocenza incompresa, e alla fine crudelmente, atrocemente sconfitta: l'impiccagione di Cordelia è apparsa così traumatica che in certi periodi si è preferito modificare il testo di Shakespeare, proponendo un diverso esito finale. Va osservato inoltre che la figlia più giovane è rimasta una figura positiva anche agli occhi di chi non ha voluto esaltarla eccessivamente, e non le ha risparmiato qualche critica ispirata al buon senso; un personaggio tragico è sempre in una certa misura colpevole, secondo la lezione aristotelica; dunque, l'eroina di Shakespeare *deve* aver commesso qualche colpa. Ma quale? Inutilmente si cercherebbe una colpa raffrontabile per gravità a quelle dei personaggi della tragedia greca. A Cordelia si potrebbe tuttavia

¹³ H. BLOOM, *Anatomia dell'influenza* (2011); trad. it. Rizzoli, Milano 2013, p. 175.

rimproverare la rigidità: perché non ha voluto compiacere suo padre, sottostare a una richiesta dai perdonabili tratti senili?

Ma è davvero tutto così semplice? Shakespeare si è limitato a riprendere uno schema fiabesco, e comunque reso disponibile dalla tradizione, e lo ha rielaborato stilisticamente, senza però modificarne sostanzialmente il senso? Sarebbe questa la 'giusta prospettiva' per guardare a quest'opera e alla storia che essa racconta? E se non è così, quale sarebbe un'altra possibilità di senso?

Secondo Paolo Valesio la scena dell'abdicazione non può essere intesa correttamente se si prescinde dall'assetto retorico¹⁴. L'episodio andrebbe letto in questo modo: un vecchio re, nel momento in cui si appresta a consegnare il suo regno alle figlie, chiede loro, come prova di devozione e riconoscenza, una *performance* – un esercizio retorico che appartiene classicamente al genere epidittico. Egli desidera sapere quale delle figlie lo ami di più, e subordina questo sapere alle loro abilità discorsive. In tale prospettiva, l'astuzia che una critica moralistica ha sempre attribuito alle sorelle maggiori si riduce a un atto di obbedienza: Gonerill esalta le qualità del padre utilizzando un linguaggio convenzionale, e ricorrendo a tecniche quali la comparazione e l'iperbole. Regan si spinge ancora oltre. Poi tocca a Cordelia, che viene a trovarsi in una posizione difficile: non soltanto in una impasse psicologica, come rilevato da Cavell¹⁵, ma in una impasse retorica. Insistendo nella direzione scelta dalle sorelle, elevando ulteriormente il tono dell'elogio, il pathos dell'iperbole rischierebbe di trasformarsi nel ridicolo – un'eventualità ben nota agli antichi: «pervenit haec res [l'iperbole] frequentissime ad risum»¹⁶. Perciò la figlia più giovane sceglie non l'ascesa iperbolica, ma la discesa, l'anticlimax. Il padre le chiede: «E tu, la più piccola, la più amata, che cos'hai da dire?». Cordelia risponde: «Niente» (*Nothing*)¹⁷.

¹⁴ P. VALESIO, *Ascoltare il silenzio*, Il Mulino, Bologna 1986.

¹⁵ «Far finta di amare senza amare è facile, ma far finta di amare quando si ama davvero è più difficile, se non impossibile» (S. CAVELL, *Il ripudio del sapere. Lo scetticismo nel teatro di Shakespeare* (1987); trad. it. Einaudi, Torino 2004, p. 75).

¹⁶ QUINTILIANO, *L'istituzione oratoria*, VIII, 6.

¹⁷ W. SHAKESPEARE, *King Lear*, trad. it a cura di Giorgio Melchiori, Monda-

Una mossa estremamente rischiosa, perché si espone all'incomprensione, all'accusa di ingratitudine. Il vecchio re la disereda. Dobbiamo credere che Cordelia non abbia valutato bene il rischio, sottovalutato il carattere collerico del padre, puntato tutto sulla sua predilezione nei suoi confronti? Può darsi. Sta di fatto però che Cordelia non si limita al silenzio che pure aveva consigliato a se stessa in precedenza («Che dirà mai Cordelia? Ama e taci»)¹⁸, e muove all'attacco: non risparmia una stoccata a Gonerill e Regan: «Perché le mie sorelle hanno mariti, se dicono di amare voi soltanto?... Io non mi sposerò certo come le mie sorelle, per amare soltanto mio padre»¹⁹. E quando ha l'occasione di giustificare la sua reticenza, di fronte ai suoi due pretendenti, offre una conferma della sua sapienza retorica, servendosi di due ossimori: se sono stata privata della grazia e del favore di mio padre, è per l'assenza di ciò, la cui mancanza mi rende più ricca; sono lieta che mi manchino un occhio adescatore e una lingua adulatrice, benché queste privazioni mi abbiano resa infelice, sottraendomi l'amore di mio padre²⁰.

Osserva Valesio che Cordelia, delusa dal padre, è nondimeno riuscita a «mettere alla prova l'acume politico dei suoi corteggiatori»²¹. Grazie alla sua mossa audace, ella si è candidata a raccogliere per intero l'eredità di potere che Lear sta lasciando. La sintonia con il futuro marito appare confermata dalla replica, che valorizza anch'essa gli ossimori: «Bellissima Cordelia, tanto più ricca perché povera, più eletta perché reietta, più amata perché disprezzata, io prendo qui possesso di te e delle tue virtù»²².

Così, in pochi minuti, una fanciulla diseredata diventa la regina di Francia. E questo mutamento repentino della sua sorte è reso pos-

dori, Milano 1976, v.90.

¹⁸ “What shall Cordelia speak? Love, and be silent”, *ivi*, v. 63.

¹⁹ “Why have my sisters husbands, if they say // they love you all ? ... Sure I shall never marry like my sisters, // to love my father all”, *ivi*, vv. 100-105.

²⁰ Ho parafrasato i versi 230-234.

²¹ P. VALESIO, *op. cit.*, p. 91.

²² W. SHAKESPEARE, *op. cit.*, vv. 251-253.

sibile dal fatto che il re di Francia, a differenza del vecchio Lear, sa fare delle inferenze.

Torniamo ora a considerare il comportamento del vecchio re: un personaggio tragico, dunque colpevole; e la colpa tragica è molto sovente, se non sempre, associata alla rigidità. Vale la pena di osservare come la rigidità di Lear si estenda anche alle facoltà intellettuali, e al suo rapporto con il linguaggio. Quando Cordelia usa la parola «Niente», per Lear quella parola ha il significato fissato dal codice della lingua: *niente* significa “niente”.

Lear si limita a decodificare, a compiere le operazioni assegnate al destinatario dalla linguistica del codice, e in particolare dal modello di Jakobson. Il re compie anche qualche inferenza, è vero, ma si tratta di inferenze elementari e rigide. Dal silenzio della figlia minore inferisce soltanto ingratitudine, non quella strategia complessa che una più ricca concezione del linguaggio gli avrebbe consentito di cogliere, e che avrebbe potuto indurlo a non ostinarsi in una decisione autodistruttiva.

Ma, dimostrandosi incapace di *interpretare* l’atteggiamento della figlia, Lear non abdica solo alla corona: abdica, nello stesso tempo, alle possibilità maggiori del linguaggio.

Possibilità che il lettore dell’opera di Shakespeare, e di ogni autentica opera letteraria, deve saper ritrovare.



Paolo Leoncini

*L'eclissi dell'interpretazione nella critica
italiana del '900*

Se vogliamo conoscere il segreto di questa
forma, vediamo non com'è fatta ma come è nata.

F. De Sanctis, a proposito dell'Alfieri

Abstract: *This paper sustains the thesis that the prevalent trends in 1900 literary criticism – from Croce's approach to historicism, marxism, formalism, structuralism and psychoanalysis, only to mention some of the most evident ones - represent generalizing methodologies neglecting the basic correlation between the text and the reader. On the other hand the author suggests the idea that De Sanctis, Serra, Debenedetti and Contini represented an alternative approach, focused on the correlation between the author's experience and that of the reader during «the act of the text» (Paul Ricoeur), meant as crucial element. The paper favours this last alternative trend, which is supposed to be capable of keeping the request for interpretation alive, instead of resorting to ideology and scientism. A central issue arises from the paper: «Is the question emerging from the 'act of the text' - meant as the reading reason by Serra and Contini, while as the narrative reason by Debenedetti - more genuine and euristically reliable in comparison to ideologically or methodologically predetermined criteria coming from the outside?»*

Un sondaggio sulla critica italiana del '900 può cominciare dall'interrogativo circa il rapporto tra critica e interpretazione; e dal rilievo, innanzi tutto, di fenomeni macroscopici, come, prima, le ipoteche categoriali del crocianesimo, poi, gli apriorismi ideologici e

le metodologie generalizzanti, che hanno contribuito, su versanti diversi, a *dis-trarre* la correlazione autore-testo-lettore; a dissolvere il testo nella poesia (o nella non-poesia), oppure a filtrarlo secondo domande esternamente giustapposte e vincolanti (lo storicismo, la sociologia, il marxismo); oppure a indagarlo secondo strumenti sottesi da un retroterra scientifico di scarsa capienza interpretativa (il formalismo, lo strutturalismo). Filologia come «ancella» della critica, attendibile sul piano della «fattualità» testuale; oppure, critica sottesa dalle scienze umane rese funzionali al testo letterario, hanno costituito paradigmi «protettivi», nei cui confronti le teorie dell'interpretazione – e la prassi dell'interpretazione – sono state avvertite con sospetto, come se l'acquisizione dei significati del letterario dovesse essere circoscritta entro parametri «scientificamente» referenziali, senza debordare nei territori della teoria della letteratura, della fenomenologia e dell'ermeneutica. Se l'istanza filologica è quella dell'accertamento del dato testuale, del «contenuto fattuale», l'istanza critica rinvia al «contenuto di verità» del testo¹; la filologia si fonda su strumenti conoscitivi consolidati dalla tradizione²; la critica pur fondandosi sulle scienze umane, corre comunque il rischio inevitabile della domanda, dell'ipotesi derivante dall'«appello» del testo, dall'«atto *del* testo»³: la domanda, se commisurata all'«appello», all'«atto *del* testo» ha un'attendibilità veritiera derivante dall'esperienza della lettura. La domanda che emerge dall'«atto *del* testo»⁴ non è dunque più veritiera, più attendibile della referenzialità scientifica esterna? Per Matthias Jung, la interazione di «domanda» e «risposta» si costituisce come interazione

¹ Cfr. E. RAIMONDI *L'interpretazione come esperimento* in ID. *Il senso della letteratura*, Il Mulino, Bologna 2008, pp. 31 e segg.

² Cfr. G. CONTINI *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi, 1992, dove sono evidenziate e confrontate le tendenze della filologia moderna, nella quale Contini identifica, nonostante la diversità degli approcci, «un'istanza di «verità», intesa come «diminuzione di errore» (p. 33).

³ Cfr. P. RICOEUR *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, Jaca Book, Milano 1986, p. 152

⁴ Cfr. ID. *ibidem*: «Comprendere significa comprendersi *davanti* al testo e ricevere dal testo le condizioni di un io altro rispetto all'io che viene alla lettura» (p. 31).

di «io» e «tu», quali moventi dell'approccio interpretativo, distinti dall'approccio della «terza persona» motivato da fattori neutralmente scientifici⁵. L'istanza ermeneutica è più «realistica», disinvischia la letteratura dai condizionamenti psicologici, storici, istituzionali, ideologici, che tendono a «schiacciarne» l'alterità, l'autenticità germinale rinnovantesi nella lettura, la continuità tra testo e mondo, perché il testo ci schiude l'orizzonte del «come sentire» il mondo⁶.

Come scrive Enza Biagini, letteratura ed ermeneutica ai nostri giorni, se si salvano, si salvano per motivi complementari. L'ermeneutica letteraria vuole salvare la dimensione del testo attraverso il risalimento alla genesi secondo un procedimento di domanda-risposta; ma, insieme, Enza Biagini rileva come la letteratura tenda a «rivestire una funzione propriamente ermeneutica» sul versante della contemporaneità socio-antropologica:

...a una fase in cui le scienze umane [...] sono state essenziali [...] ne sarebbe seguita un'altra, tuttora in corso, in cui è la letteratura[che] è diventata essenziale per capire i fenomeni espressivi e culturali [...] attualmente è la stessa letteratura, seppure marginalizzata, a rivestire una funzione propriamente ermeneutica: i suoi testi non solo attraversano altri spazi e ne sono attraversati [...] ma, soprattutto, offrono un modello di riferimento a 'immagini significanti' [...] sono impegnati a ricostruire, alla stregua di 'presenze vere', in una comunicazione incessante, natura, luoghi, identità, ideologiche, politiche ed esistenziali [...] In definitiva, sapere che il testo si è dilatato ed è trasmigrato verso altri spazi non significa forse che l'ermeneutica è salva, anche se l'idea di «critica verbale» di Contini ha mutato e sta mutando penne in contesti (geopolitici, storici...) «auscultati» ormai come se fossero testi per di più resi comprensibili, esemplificabili, attraverso la letteratura⁷?

⁵ Cfr. M. JUNG *L'ermeneutica*, Bologna, Il Mulino, 2001, pp. 67-84 e 113-138.

⁶ Cfr. R. DREON, *Il sentire e la parola. Linguaggio e sensibilità fra filosofie ed estetiche del Novecento*, Mimesis, Milano 2007; Id. *Fuori dalla torre d'avorio. L'estetica inclusiva di Jonh Dewey*, oggi, Marietti, Genova-Milano 2012.

⁷ Cfr. E. BIAGINI, *La «critica verbale» di Gianfranco Contini e l'interpreta-*

Questa «inversione» del rapporto tra ermeneutica e letteratura, per cui, se da un lato è l'ermeneutica a fondarsi sulla dimensione del testo letterario, dall'altro è la letteratura ad assumere una funzione ermeneutica nei confronti di un testo «dilatato» e «trasmigrato», conferma la peculiarità irrinunciabile dell'istanza interpretativa che può modularsi metamorficamente, ma che torna a riproporsi proprio quando il testo letterario rischia la marginalizzazione. Ciò significa l'intramontabilità dell'ermeneutica nel rapporto dell'uomo con l'universo che lo circonda, e con la letteratura che questo rapporto rappresenta. Sul versante interno, letterario-testuale, l'ermeneutica si configura secondo specifiche possibilità, di cui Contini si rivela antesignano:

Nel microcosmo dei suoi 'esercizi', Contini sarebbe dunque riuscito a creare uno spazio ermeneutico aperto dove conciliare critica filologia e storia; intuito tecnica e umanità [...] convivendo con una problematica di dimensioni epistemologiche senza incorrere nei patemi dello scetticismo ermeneutico, delle impossibili 'fusioni di orizzonti' e del 'limiti dell'interpretazione' (di Heidegger, di Eco)? La risposta è sicuramente affermativa: il critico e il filologo hanno preferito lasciare questi quesiti alle discussioni dei teorici dell'ermeneutica filosofica, riservandosi per questo [ovvero per le discussioni] il libero uso del campo applicato nella filologia e nell'ecdotica. Su questo terreno, egli ha potuto dialogare alla pari con Lachmann, Pasquali, Santorre Debenedetti, Spitzer, Devoto⁸.

zione, in «Ermeneutica letteraria, VI, 2010, pp. 34-35; circa l'articolazione dell'ermeneutica relativamente a contesti culturali ampliati, cfr. A. SCARSELLA, *Interdipendenze globali, narrazioni, concatenate e discontinuità: fili conduttori di un'idea di letteratura*, in «Il Ponte», LXIV, 7-8, pp.146-162, 2008; cfr. anche «Ermeneutica letteraria», VIII, 2012, comprendente gli «Atti» del Convegno organizzato dall'Università degli Studi di Macerata, giugno 2010 su «Ermeneutica letteraria: una proposta per l'ermeneutica»; titolazione poi modificata in «Ermeneutica letteraria: una proposta tra teoria e testualità».

⁸ Cfr. E. BIAGINI *art.cit.*, p. 29.

Contini ha dunque creato uno *spazio ermeneutico aperto* connotato dalla «conciliazione» tra discipline (critica, filologia, storia) e modi conoscitivi (intuito, tecnica, umanità): discipline e modi conoscitivi tutt'altro che «conciliati» nella tradizione novecentesca, anzi più spesso in antitesi, in contrapposizione. Lo «spazio ermeneutico aperto» di Contini si concretizza sul versante pragmatico dove filologia ed ecdotica costituiscono il momento del riscontro operativo. Circa i nessi tra filologia e critica – vedremo come la storia entri a far parte dell'ermeneutica letteraria di Contini in modo «indiretto», ma, perciò, sostanziale, intrinseco, non esterno, cogente: innanzi tutto come storia riflessa nella lingua⁹, quindi, in Montale, ad esempio, come istanza di salvezza rispetto all'«Histoire conclue» e all'«avenir impossible»¹⁰ – seguiamo quanto dice Ezio Raimondi a proposito

⁹ Ivi p. [?].

¹⁰ A proposito di *Le occasioni*, Contini sostiene «...l'incidence de l'histoire contemporaine dans l'univers de Montale[...]le jeunes Italiens percevaient une exigence religieuse dans la désolation si nue de Montale, ce vide qui semble être sur le point de se remplir de Dieu»; prima aveva affermato come «Montale porte son attention morbide sur une chance invraisemblable de salut et de présence, qui, depuis le moment où il considère l'avenir impossible et l'Histoire conclue, ne saurait être qu'une reviviscence instantanée du passé soustrait à la contingence» (G. CONTINI *Pour présenter Eugenio Montale*, introduzione a *Choix de poèmes* di Montale, tradotti con testo a fronte da S.D. Avalle e S.Hotelier, uscito a Ginevra presso le Edition du Continent nel 1946; ora ripubblicato in ID. *Altri esercizi*, Einaudi, Torino 1972, pp. 295-305). Su questo terreno di una «speranza» insufficiente, sopravvivate, che è piuttosto una disperata «hygiène vital» si configura per Contini la distanza rispetto a Proust che, disinvischiandosi dalla storia, salva l'«esperance consciente et responsable»: «La Recherche (au sens proustien) de Montale se nourrit bien plutôt d'une hygiène vital que d'une espérance consciente et responsable» (p. 302): di questa situazione storica, di riscaldamento, di assenza, di inadempienza, di vuoto, situazione derivante dalla guerra, dalla dittatura, dall'emigrazione; da questa situazione di storia/non-storia, di storia inadempiente, e dei nessi con la cultura e con la letteratura, offre una interpretazione sottile e pertinente il libro, tuttora, a nostro avviso, attuale, di A. ACCIANI *Renato Serra contributo alla storia dell'intellettuale senza qualità*, Bari, De Donato, 1976: cfr., ad esempio: «Sullo sfondo della condizione squallida-beata di D'Annunzio il presente si individua subito

dell'«evento della lettura» «...quasi *natura naturans* della creazione verbale che non si oggettiva nel testo, ma ne identifica l'energia generativa»¹¹. Il fenomeno della lettura, che deborda dall'oggettività testuale e «ne identifica l'energia generativa» rende il critico «simile a un alchimista, mentre al commentatore compete piuttosto il ruolo del chimico che in un rogo studia “il legno e la cenere”»¹². Riferendosi a Benjamin, a proposito del «contenuto fattuale», che riguarderebbe il filologo-chimico, e del «contenuto di verità», che riguarderebbe il critico-alchimista, Raimondi rileva che «se la vita del ‘contenuto fattuale’ dipende dal ‘contenuto di verità’, è parimenti indubbio che il venire alla luce del ‘contenuto di verità’ si deve al ‘contenuto fattuale’ [...] il rapporto tra filologia e critica si risolveva dunque in una funzione complementare»¹³. Se ne deduce che ciò che costituisce il nesso tra filologia e critica può essere costituito dal «fenomeno della lettura», come coefficiente interpretativo, come coesione tra «fatto» e «verità». Su questo versante, si esercitano i moventi continiani dell'«auscultazione», dell'«abnegazione», dell'«esercizio»: che rin-

come il tempo della contraddizione, della non-appartenenza, dell'impaccio, dell'accidia» (p. 187).

¹¹ Cfr. E. RAIMONDI *op.cit.*, p. 31

¹² Ivi, p. 33.

¹³ Ivi; circa il nesso tra il fattuale e il semantico, cfr. anche G. BOTTIROLI *Che cos'è la teoria della letteratura*, Torino, Einaudi, 2006: «Negli elementi testuali – nel *fattuale* del testo, nel ‘com’è fatto un testo’ – il principio semantico trova un antagonista/alleato: *più attenta e acuta è la percezione degli elementi testuali, e più audace diventa l'interpretazione* [corsivo nostro] [...] la fedeltà al testo e l'audacia dell'interpretazione si co-appartengono, gode di un forte credito? Per niente. È quasi ignorata. Nel dibattito degli ultimi trent'anni hanno continuato a imporsi le vecchie abitudini mentali: da un lato, la tradizione storico-filologica, tendenzialmente letteralista e sempre sospettosa nei confronti dell'interpretazione, dall'altro la rivendicazione di una libertà i cui vincoli sarebbero eventualmente da ricercarsi non nel testo bensì nella comunità dei lettori – come se un errore condiviso potesse risultare più vicino alla verità di un errore individuale» (p.402): senza entrare nelle illazioni di Bottirolì, potremmo forse comunque riconoscere in Contini e nel suo magistero l'unico esempio alternativo rispetto alla panoramica tracciata da Bottirolì.

viano alle dimensioni dell'etica e dell'azione¹⁴; ed implicano la progettualità del testo letterario secondo una interazione tra genesi ed esito¹⁵. Compiere una lettura interpretativa, sia sul versante del mo-

¹⁴ Su cui cfr. D. GIGLIOLI, *Postfazione* a G. CONTINI, *Dove va la cultura europea? Relazione sulle cose di Ginevra*, a cura di Luca Baranelli e Daniele Giglioli, Quodlibet, Macerata 2012 [testi di Contini pubblicati su «La Fiera letteraria» del 1946]: «Distanti in tutto, Contini e Lukacs convergono sulla nozione di totalità. Tema fondamentale per tutto l'arco della speculazione lukacsiana [...]. Tema apparentemente di secondo piano, ma in realtà presentissimo e anzi centrale anche per un pensiero asistematico come quello di Contini. Che poi alla totalità ci si debba arrivare per via di Gadda o per quella di Thomas Mann, è da vedersi e dialettica decida: ma che non esista da nessuna parte qualcosa come una letteratura o un'arte separata dalla prassi umana è un articolo di fede per entrambi» (p. 50); e M. CILIBERTO *Contini, Croce, gli «scartafacci»* in G. CONTINI, *L'influenza culturale di Benedetto Croce*, Edizioni della Normale, Pisa 2013: «...il luogo della sua 'politicità' trascendentale' (per riprendere una espressione di Luigi Russo, che lo amo' molto) - fu, per quanto possa apparire paradossale, la poesia; il suo lavoro di critico fu il campo nel quale si impose, e fruttifico, il suo «spirito ascetico» (un altro suo lemma)» (p. 16); inoltre, sulla linea del nostro rilievo circa la critica come «rifare il cammino», cfr.» Nella prospettiva di Contini [...] il critico [...] è una sorta di deuteragonista nel lavoro poetico» (p. 21). Di spiccato interesse, sul versante del retroterra motivante, soprattutto rosminiano, del lavoro filologico-critico di Contini il libro di A. POLI, *Fede sperimentale. La filologia di Gianfranco Contini*, Firenze, Areabianca, 2010.

¹⁵ Cfr. E. RAIMONDI, *Il senso della letteratura*, cit.: «...quando Gianfranco Contini, nel 1939, proponeva l'esito mirabile del suo esperimento di commentatore, ossia 'la prima prova sistematica d'annotazione scientifica delle *Rime* di Dante' [...] veniva in primo piano il 'buon nominalista' stretto alla datità plurale degli oggetti [...] Ma per accorgersi di una trama di pensiero dalle densissime implicazioni ermeneutiche era sufficiente prestare ascolto alla logica concreta dell'esegesi e all'inquietudine delle sue proposte euristiche» (p.36); Contini percorreva la 'collezione' frammentaria delle *Rime* mettendo in luce le anomalie e le 'costanti immaginative', con la consapevolezza vigile che ogni punto [...] manifestava un problema, una tensione dal già stato al non ancora [...] la speculazione filologica introduceva la domanda di fondo su come si costituiscono, nella storia, le relazioni tra gli uomini e insieme quelle fra i testi [...] alla base di ogni buona interpretazione stavano il 'rischio calcolato' dell'esperimento filologico e la sua ricognizione minuta e scrupolosa dei richiami interni e dei riferimenti, anche

vente filologico, sia sul versante del movente critico, significa andare oltre i confini disciplinari di filologia, critica, storia; e rendere simultanei intuito, tecnica, umanità: avendo la filologia una progettualità implicita, per cui il 'chimico' attende l' 'alchimista'; e la critica una progettualità esplicita, per cui l' 'alchimista' dipende dal 'chimico'. Nel suo Maestro, Santorre Debenedetti, Contini privilegia il «lettore di poesia» sul filologo:

Uno stacco separa dallo storico documentario della cultura letteraria il lettore di poesia: lo strato dell'antica lirica italiana si orienta tacitamente verso il poeta Dante e l'artista Petrarca [prima, Contini si era riferito alla distinzione desantorisiana tra poeta e artista], lo strato novellistico verso gli artisti Boccaccio e, all'acme, Ariosto. Questa estensione e saldatura si ravvisa facilmente scorrendo la bibliografia: siamo in presenza del più noto e per certa parte del più alto Debenedetti. Spontaneamente scelti per la loro suprema qualità espressiva, questi culmini del suo orizzonte sono perciò indagati per fornire al lettore di poesia un sussidio puramente filologico¹⁶.

Il «lettore di poesia» e la «lettura» sono dunque dimensioni ulteriori rispetto alla «pura filologia». Fin dallo scritto del '33 su Santorre Debenedetti¹⁷, nella lettura (o «rilettura») concomitano i fattori riguardanti il linguaggio, la soggettività etica dell'interprete e la distanza temporale: l'«alacrità dell'alleviata sintassi», la «leggerezza del lessico», la «strematissima eleganza, una pulizia di segno magro nell'aria sgombra, una sommessa (perché non dirlo) felicità trepida-

se, si avvertiva, doveva pur intervenire una non programmabile mobilità associativa [...] senza l'illusione di una lettura totale di aberrante solipsismo e con l'appello, invece, a una 'certezza nel senso per esempio vichiano del termine'» (pp. 36-37).

¹⁶ Cfr. G. CONTINI, *Santorre Debenedetti nel centenario della nascita*, in ID., *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Einaudi, Torino 1988, pp. 319-334 (lo scritto è del 1978).

¹⁷ Cfr. ID., *Il filologo Santorre Debenedetti* in «La Fiera letteraria», 28 maggio 1933; rist. in Appendice a P. LEONCINI, *Poesia e filologia in Santorre Debenedetti secondo Gianfranco Contini*, in «Microprovincia», 2009, pp. 86-90.

ma nel suo stesso profilo, senza sollevarsi attorno alla ricerca e al ragguglio della verità» sono connessi al tempo etico, al «silenzio» del lavoro interpretativo che assorbono gli elementi ragionativo-discorsivi e emotivo-sensibili, in una qualità vissuta, in una energia creativa: la «rilettura» del Debenedetti implica una «costruzione di continuità» tra passato e presente, tra «lezione dell'autore» e «lezione dell'editore», costituendo una «dimensione di contemporaneità»:

Immedesimandosi con le trattative dei filologi antichi egli giunge ad una dimensione di contemporaneità e in fondo scrive una pagina di narrativa [...] la funzione di quei filologi è vissuta dall'interno¹⁸.

La «rilettura» non si limita all'accertamento del «contenuto di fatto»: privilegia la libertà dell'intuito umanistico sulla «logica formale»:

...e la vita, la storicità, la non meccanicità [...] è nella varia interruzione, attestato di libertà, del circuito fra la disamina delle lezioni «manifestamente» cattive che permettono l'istituzione d'un albero genealogico, dunque d'una formula automatica, e l'applicazione di questa formula ossia dissacrazione di certe varianti per sé «indifferenti» come cattive: il punto di decisione circa la bontà delle varianti può essere spostato verso l'una o verso l'altra direzione¹⁹.

È il nucleo della «varia interruzione», è il «punto di decisione» che salva la libertà della lettura, costituendo la lettura come iter interpretativo.

Sul versante critico, Contini propone un percorso etico-metodico affine:

...se il critico intende l'opera d'arte come un 'oggetto', ciò rappresenta soltanto l'oggettività del suo operare, il 'dato' è l'ipotesi di lavoro morale della sua abnegazione²⁰.

¹⁸ Ivi, p. 87.

¹⁹ Cfr. Id. *Memoria di Santorre Debenedetti*, in Id. *Altri esercizi*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 337-348 (lo scritto è del '49).

²⁰ Cfr. Id. *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca «volgare»*, in Id. *Variante e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 5 (lo scritto è del '43).

Il dato oggettuale perde la dimensione esterna e si trasforma nell'«operare» del critico, nell'antisoggettivismo etico (l'«abnegazione») dove si permeano «ipotesi» e «lavoro morale»²¹, progetto e scandaglio, ovvero «passione positiva dei fatti» e «zelo d'un incremento del reale»²². Decenni dopo, a proposito di Roberto Longhi, Contini si riferirà alle modulazioni interne tra filologia, critica e interpretazione, rilevando il carattere «unitario» della critica:

...la critica è una sola... la controparte dell'interpretazione sarà la critica di valore puro come variante-limite della critica euristicamente filologica²³.

L'interpretazione è dunque la «critica di valore puro» non configurabile in termini di autonomia, ma in termini di correlazione, di «variante-limite» rispetto alla «critica euristicamente filologica». Il fattore – libertà costituisce lo spazio interpretativo della lettura: di una lettura sottesa dalla saturazione sperimentale che consente la «varia interruzione», il «punto di decisione», nella filologia di Santorre Debenedetti; oppure di una lettura innervata nella euresi filologica, la cui «variante-limite» è la «critica di valore puro». La lettura interpretativa è il momento della libertà, legittimato dalla stessa perlustrazione sperimentale: non si tratta di distinguere funzioni diverse delle singole discipline (filologia, critica) ma di sperimentare le modulazioni che sfociano nella libertà interpretativa.

Nell'ambito della libertà interpretativa come spazio della lettura emerge in Contini il nesso fede-conoscenza che si realizza nella relazione tra critica e letteratura, tra interprete e testo. Come scrive Giovanni Pozzi «la fiducia nell'efficacia di ogni gesto mentale autentico affiora in Contini ogni volta che la solleciti un testo che svolga un

²¹ Circa il retroterra rosminiano della nozione di *ipotesi* cfr. A. POLI, *Fede sperimentale. La filologia di Gianfranco Contini*, Firenze, Areabianca, 2010.

²² Cfr. G. CONTINI, *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse*, con un ricordo di Aurelio Roncaglia, Scuola Normale superiore, Pisa 1992, pp. 30-31.

²³ Cfr. ID. *Sul metodo di Roberto Longhi*, in ID. *Altri esercizi*, Torino, Einaudi, 1972, p. 105 (lo scritto è del '49).

esperimento del conoscere»²⁴. Il «gesto mentale autentico» nasce nello spazio relazionale della lettura; emerge, potremmo dire con Paul Ricoeur, come «atto *del* testo», qui connotato come «esperimento del conoscere». Tra interprete e testo si crea una rispondenza motivata dalla fede nella letteratura quale ambito conoscitivo. Torniamo all'«esperienza del leggere» a cui si riferisce Raimondi:

Nell'esperienza del leggere e nella sua immediatezza fluida e sempre problematica si mette alla prova con la propria voce anche la propria singolarità, chiamata dalla parola dell'altro a scrutare la propria origine. E tra le parole, attraverso l'interazione, il rapportarsi reciproco dei loro singoli tratti sensibili, si annuncia la figura profonda su cui si interroga Wittgenstein quando, in uno dei suoi frammenti di lettore speculativo, affermava che i problemi della vita restano insolubili finché si pensa di coglierli alla superficie: essi devono essere afferrati nella profondità. Forse interpretare significa veramente attingere faccia a faccia con il volto percettibile di un testo la sua 'cosa interna', il suo progetto di colloquio immerso nel flusso dell'esperienza e della vita. E ciò vale anche per il genere riflesso della critica letteraria che, comunque la si intenda, risulta sempre la registrazione verbale di una lettura, di un incontro e di un viaggio con un'opera e con le voci dei suoi interpreti che ne rivelano e ne compongono la memoria polifonica²⁵.

Allora, il «gesto mentale autentico» della lettura implica un contatto con la «cosa interna» del testo, intesa come «progetto di colloquio immerso nel flusso dell'esperienza e della vita», e la critica letteraria «comunque la si intenda», costituisce sempre «la registrazione verbale di una lettura», di una lettura aperta alla «memoria polifonica» degli interpreti. Si tratta, qui, dell'ermeneutica letteraria come esperienza fondante e semplificante; come essenza del leggere: configurazione attiva e progettuale dell'ermeneutica letteraria come «esperienza del leggere», come «evento della lettura» che si pone sul versante di un tempo futuro. Leggiamo quanto scrive Contini,

²⁴ Cfr. G. POZZI, *Dittico per Contini*, in *Alternatim*, Adelphi, Milano 1996, p. 570.

²⁵ Cfr. E. RAIMONDI, *Il senso della letteratura*, cit., p. 31.

nel 1944, circa la diversità del proprio approccio al testo letterario rispetto all'approccio di Croce:

La pensée crocéenne considère la poésie comme un présent, terme immédiat et ponctuel d'une intuition créatrice (de l'auteur ou du lecteur), ineffable en dehors d'elle – même, parce qu'adéquatement exprimé, et toutefois objet possible d'une addition 'descriptive', à savoir contenu d'un jugement critique ou philosophique, qui est à la fois jugement existentiel et jugement de valeur. Le danger évitable mais toujours imminent d'une telle attitude est l'aiguillage du présent vers le passé: le jugeable risque de devenir un jugé, et, pour tout dire, une chose²⁶.

Dal «presente» dell'«intuizione creatrice» di Croce – detta in quanto del tutto *espressa* – deriva l'omologazione critico-filosofico-esistenziale del «valore» come «passato», ovvero come «cosa». Il presente di Croce è un presente statico, cioè un passato; non è la «presenza» di Contini, riscoperta dalla filologia²⁷. La identificazione crociana di intuizione ed espressione implica una immobilità reificante della parola. Contini, invece, suppone che la poesia sia *il farsi di un germe vitale, a cui si può risalire, che la lettura di volta in volta può recuperare*: questo é, in termini macroscopici, il nucleo di raccordo tra la prassi della «critica delle varianti» di Contini e la critica intesa come «rifare il cammino» di Giacomo Debenedetti. Contini suppone che «la poesia sia un futuro, un valore del dover-essere tendente all'essere»; che la poesia sia un valore che va colto non «a partire dalla sua nascita», ma, ancora prima, nel suo «germe vitale», «dal suo avvento fino alla nascita». Leggiamo:

²⁶ Cfr. G. CONTINI, *Introduction à l'étude de la littérature italienne*, in ID. *Altri esercizi*, Einaudi, Torino 1972, p. 236 (il testo è stato pubblicato in «Lettres», 4, 1944) (corsivo nostro).

²⁷ Cfr. ID. *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi, 1992: «La filologia come disciplina storica [...] Per un lato essa è ricostruzione o costruzione di un 'passato' [...] per altro verso [...] essa ripropone o propone la 'presenza' dell'oggetto. La filologia moderna vive, non di necessità inconsciamente, questo problematismo esistenziale» (p. 5).

Supposez par contre [rispetto a Croce] que la poésie soit un futur, un valeur du devoir-etre tendant à l'être; tachez de la surprendre non pas à partir de sa naissance [...] mais dans son avent jusqu'à sa naissance; et vous aurez tracé le rapport de la poésie à la vie qui la produit dans une consideration globale des valeurs à naitre qui vous pourriez même appelé critique religieuse. Notre fil privilegié est alors réperé, qui suive la poésie dans son germe vital jusqu'à l'instant ou elle s'en détachera: non poésie avant, non pas après la poésie²⁸.

Ciò significa reinserire la poesia nella vita e nella storia, farla uscire dalla «torre d'avorio», non secondo l'ottica ideologica del «monde officiel»²⁹, ma secondo la natura «essentiellemnt révolutionnaire dans l'ordre de la connaissance» della poesia: intesa qui come «nouveauté, instauration première, révolution elle-même, comportant à chaque instant un aléa idéal aussi grand que le risque de l'action dans son propre ordre, ou, si l'on préfère, que le risque meme de l'existence et sa gagneur d'être»³⁰. La poesia coinvolge, qui, per Contini, *connaissance- action-existence*.

Come l'«esperienza della lettura», per Raimondi, porta al contatto con la «cosa interna» del testo, così la poesia implica una conoscenza dinamica, compromessa con l'esistenza. Si crea una circolarità aperta tra esperienza della lettura ed esperienza della poesia: la lettura porta alla «cosa interna» realizzata dalla poesia, e fatta rinascere dalla lettura. Questa istanza dinamico-correlativa tra lettura e poesia si riflette nella dimensione dello stile critico, che assorbe filologia e critica in una compresenza di linguaggio e di metodo, di stile e di scienza³¹. Se Giovanni Nencioni afferma che quella di Contini

²⁸ Cfr. ID. *Introduction...*, cit., p. 237.

²⁹ Ivi.

³⁰ Ivi, p. 238.

³¹ Recentissimi su questo versante i rilievi di C. A. AUGIERI in *Evocazione e parola enunciativa. Per una stilistica ermeneutica del testo letterario* (Milella, Lecce 2015). Citiamo dalla *Premessa*: «Letto in chiave enunciativa, il testo letterario parla pure alla critica, suggerendo i modi di leggere e i metodi di interpretazione: responsabili nel cercare nell'evocazione della parola poetica e narrativa un'intensità da dire, prima che diventi un dire scontato perché distratto dalla sua eccedenza».

è una «scienza ermeneutica linguisticamente argomentata»³², lo stesso Contini, a proposito di Roberto Longhi, si chiede se non esista permeazione tra scienza e stile: «Il nodo centrale è se stile e scienza facciano due oppure uno o più chiaramente se [...] non sia lo stile nella sua globalità un degno equivalente non già dell'opera d'arte o delle sue specifiche emozioni, ma della ricerca storica in cui è situata e attuale»³³ dove il nesso stile-ricerca storica richiama lo «strenuo storicismo stilistico» che Contini attribuisce a Longhi³⁴, ma che può costituire una formula riguardante lo stesso Contini. Già negli anni '30 Contini aveva rilevato le implicazioni conoscitive dello stile in una ben nota affermazione: «Lo stile mi sembra essere, senz'altro, il modo che un autore ha di conoscere le cose. Ogni problema di poetica è un problema di conoscenza»³⁵.

Sul piano della non-separatezza, dell'intrinseca connessione tra linguaggio e metodo, tra scienza e stile, possiamo richiamarci a De Sanctis, al quale Contini dedica uno dei migliori saggi novecenteschi³⁶. In De Sanctis, Contini trova una consonanza circa il processo embrione-forma- organismo; circa il rifiuto di una analisi formalistica del testo e della dissociazione parola-cosa³⁷. Inoltre, trova una consentaneità a proposito della critica, che è, per De Sanctis, «la creazione poetica guardata da un altro punto»³⁸; a proposito della *parola critica* che «acquista senso se proposta nella situazione per cui sorse, se ripercorsa dalla corrente che l'animo? la prima volta»³⁹: qui Contini si commisura a De Sanctis sul terreno pragmatico-sperimentale del linguaggio critico; e, insieme, sul terreno del risalimento

³² Cfr. G. NENCIONI, *Ricordo di Gianfranco Contini*, in «Filologia e critica» (*Su/Per Gianfranco Contini*); 1990, p. 198.

³³ Cfr. ID. *Per Roberto Longhi*, in «Paragone», 244, giugno 1970 [p. 4].

³⁴ Cfr. G. NENCIONI, *Ricordo di Gianfranco Contini*, in «Filologia e critica» (*Su/per Gianfranco Contini*); 1990, p. 197.

³⁵ Cfr. G. CONTINI, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su autori non contemporanei*, Le Monnier, Firenze p. 324.

³⁶ Cfr. G. CONTINI *Introduzione a De Sanctis* in ID. *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, pp. 499-531.

³⁷ Ivi, p. 503-504 (lo scritto è del '48).

³⁸ Ivi, p. 526.

³⁹ Ivi, p. 505.

al germe, al nucleo motivante: germe, nucleo motivante da cui si dipana, nel tempo, l'esperienza poetica, di cui l'esperienza critica dovrà risalire il cammino. Prendiamo, ad esempio, una citazione da De Sanctis, sull'Alfieri, dove il critico, connettendo «stile» e «anima», risale al germe della forma, al *come è nata la forma*:

I critici biasimavano lo stile e lodavano tutto il resto, quasi lo stile fosse un fenomeno arbitrario e isolato. Non vedevano l'intima connessione che è tra quello stile e tutto il congegno della composizione. Perché Alfieri, come sopprime periodi, ornamenti, frasi, con lo stesso impeto sopprime personaggi, episodi. Nasce una forma nervosa, tesa, spesso convulsa, che risponde al suo modo di concepire e di sentire: perciò non pedantesca, anzi viva, interessante, sincera e calda espressione dell'anima. Se vogliamo conoscere il segreto di questa forma, vediamo non come è fatta, ma come è nata⁴⁰.

In quest'ambito, del risalimento al nucleo germinale, possiamo cogliere uno dei filoni qualificanti della critica italiana del '900: un filone eterodosso, non-allineato, che prende avvio dal primo '900 di Cecchi e di Serra (e dei «moralisti» vociani) e che si concretizza, secondo modalità diversissime ma complementari, sul piano della lettura interpretativa, dell'ermeneutica letteraria, in Gianfranco Contini e in Giacomo Debenedetti: sul versante della «superficie» testuale, nel primo, attraverso una contrazione ellittica, linguistico-filologica; nel secondo, attraverso una dilatazione ricostruttiva, freudiano-jungghiana. A proposito della lettura interpretativa, riferiamoci anche alla seguente formulazione di Roland Barthes:

...la lettura è proprio quell'energia, quell'azione che coglie in quel certo testo, in quel certo libro ciò che non permette di essere esaurivamente definito dalle categorie della Poetica [...] durante la lettura nel corpo si mescolano e si intrecciano tanti moti diversi: il fascino, la vacanza, il dolore, la voluttà; la lettura produce un corpo sconvolto, ma non frantumato⁴¹.

⁴⁰ Cfr. F. DE SANCTIS *Storia della letteratura italiana*, Bietti, Milano 1935, vol. III, pp. 193-194.

⁴¹ Cfr. R. BARTHES, *Sulla lettura* in ID. *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi,

Questa *corporeità sconvolta* della lettura può richiamare l'indisgiungibilità poesia-vita, di Serra; o l'indisgiungibilità stile-interiorità del Cecchi vociano: le cui domande «totali» nei confronti dei testi implicavano la con-fusione di testo, di autore, e di lettore; e dovevano arrendersi di fronte al formalismo del «frammento» derobertisiano o dinanzi al classicismo rondista-cardarelliano⁴². Nella critica di Continini e di Debenedetti si matura, secondo una permeazione di istanza ermeneutica e di prassi sperimentale, la ricerca di una continuità tra testo e poesia, tra stile e anima, tra forma e movente; senza ipoteche, o scorciatoie, categoriali, ideologiche, metodologiche. La proposta alternativa è quella di rimodulare interpretativamente il percorso «de l'avent à la naissance» della poesia; di coglierne «le germe vital» ripercorrendo i momenti testuali, le sedimentazioni, i movimenti del testo, senza assolutizzare la poesia e senza sbilanciarsi sull'autore. La formula ermeneutica è quella, desanctisiano-debenedettiana – ma assimilabile, secondo passaggi diversi, alla «critica delle varianti» continiana che costituisce la modalità pragmatica del risalimento al «germe vital»- del *rifare il cammino*.

Il recente scandaglio di Angela Borghesi ci offre innovative sollecitazioni in un ambito di richiami, interazioni, correlazioni, derivazioni, genealogie del Novecento critico⁴³. La studiosa enuclea due passaggi di De Sanctis e di Debenedetti nei quali ricorre la medesima formula del «rifare il cammino». Per De Sanctis, cita un passo dal *Manzoni*; e per Debenedetti cita un passo da *Probabile autobiografia di una generazione*: riprendiamo qui quasi per intero le citazioni di Borghesi. Secondo De Sanctis:

1988, pp.27-37: la citazione è tratta da E. BIAGINI; A. BRETTONI; P. ORVIETO, *Teorie critiche del Novecento con antologia di testi*, Carocci, Roma 2001, p. 245.

⁴² Cfr. P. LEONCINI, *Poesia vita e letteratura nel Renato Serra di Sandro Briosi*, in “Quaderni di Symbolon”, 2 (*Sandro Briosi dalla critica letteraria alla teoria della letteratura*), a cura di C. A. Augieri e M. Gaetani, Milella, Lecce 2010.

⁴³ Cfr. A. BORGHESI, *Genealogie Saggisti e interpreti del Novecento*, Quodlibet Studio, Macerata 2011.

...l'artista non rivela il mondo interno se non nell'atto della vita, in quanto esso ha un'espressione: epperò la sostanza dell'artista è la forma; il critico prende per punto di partenza quella forma, quella frase, nella quale si è manifestato il mondo interno, e *rifà il cammino* [corsivo di Borghesi] investigando tutti i moti psicologici che ha prodotto quell'espressione [...]il critico, rimpetto al lavoro di un artista, prende la forma in cui quello ha affermato un'immagine e cerca di riaffermare tutte quelle forze latenti, tutti i momenti psicologici contenuti in essa. In due parole, l'artista coglie il mondo interno in un di fuori, il critico nel mondo di fuori il mondo interno: l'uno, il critico, lavora dalla forma a risalire al mondo interno, l'altro dal mondo interno alla forma⁴⁴.

Debenedetti ricalca la formula desantisianiana trasferendola nel proprio contesto critico (l'arte come rivelazione del destino, il mito di Orfeo e di Euridice):

Al critico spetta di decifrare, al lume delle immagini di destino prevalenti nella propria età, l'oracolo perpetuamente inciso dell'arte. Gli spetta di maturare le successive identificazioni che, nel volgere dei tempi, via via avvengono con le immagini della poesia. A questo compito di dichiarazione delle figure del destino, adempie per l'appunto, nel mondo psicologico e morale, l'indagine delle strutture. Orfeo non riporta nel mondo Euridice, riporta vivo invece il racconto di come l'ha perduta e la bellezza del proprio canto. Il critico *rifà il cammino di Orfeo* [corsivo di Borghesi], guidato da quel racconto e da quel pianto e riconduce viva Euridice per aiutare se stesso e gli uomini a capire perché si rinnovino quella perdita, quel racconto, quel pianto, e valgono per tutti, e ciascuno ci trovi il proprio mito che ricomincia. Storia individuale ed eterna, quella di Orfeo; e il critico spiega perché ci sia una storia eterna di tutti e perché il poeta sia uno dei più eminenti cittadini della repubblica degli uomini, malgrado la condanna di Platone⁴⁵.

Sia in De Sanctis, sia in Debenedetti, il *perché* del «rifare il cammino» consiste in una concezione dinamico-organica, non-statica, non-

⁴⁴ Ivi, p. 36.

⁴⁵ Ivi, p. 36-37.

codificata, del fenomeno artistico; consiste nel fatto che l'approccio critico lo riconduce ad una presenza, ad un punto in cui «il mito ricomincia». Per De Sanctis, «l'atto della vita» esprime «il mondo interno», lo connota secondo un'immagine resa in una forma: forma da cui il critico riparte per risalire ai moti interiori che l'hanno creata. Nella presenza, nel re-inizio, nell'immagine-forma, è intrinseca la dimensione del *farsi*, del tempo futuro, innervato nella vita della forma; della densità eccedente, della universalità dei significati di volta in volta espressi storicamente dal fenomeno della poesia. Su questo terreno, c'è un'affinità con il «manifesto» del '37 della «critica delle varianti» di Contini, e con le estensioni sul versante critico dell'«esercizio», che risale alla genesi del testo, ponendosi, come dice Raimondi, tra genesi e teleologia del testo⁴⁶: con una evidente diversità: Contini non implica direttamente psicologia ed etica nel formarsi del testo, ma indirettamente, filtrandole attraverso uno scandaglio filologico-linguistico che non conduce al formalismo, ma che indaga i moventi interiori sul piano dell'esito linguistico-testuale. Il Contini filologo considera un'opera di poesia secondo «un modo dinamico», ovvero quale «approssimazione al valore», quale «opera umana e lavoro in fieri», secondo una pedagogia «in senso altissimo»⁴⁷; il Contini critico considera la poesia «de l'avent à la naissance», come «devoir être» che tende all'«être», come «germe vital» che tende al «futur»⁴⁸. Ciò significa, ad esempio nell'approccio critico a Montale, una nozione non-formalistica di «forme intérieure»⁴⁹; di «grazia gnoseologica» raggiunta «a furia d'interno lavoro» in «un'aspra ma decisiva vittoria della forma sulla psicologia»⁵⁰: laddove per «psicologia» si intende il solipsismo dello «stato d'animo», la «velleità di etica»: che implicano, rispetto ai «sentimenti concreti» di *Le occa-*

⁴⁶ Cfr. G. CONTINI, *Come lavorava l'Ariosto*, in «Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice sopra autori non contemporanei», cit.

⁴⁷ Ivi, p. 311.

⁴⁸ Cfr. nota 28.

⁴⁹ Cfr. G. CONTINI, *Pour présenter Eugenio Montale*, cit. p. 298.

⁵⁰ Cfr. G. CONTINI, *Dagli Ossi alle Occasioni*, in Id. *Esercizi di lettura...*, cit., p. 119.

sioni, la «impossibilità generale di linguaggio», in *Ossi di seppia*⁵¹. Mentre in Cecchi l'assenteismo storico, dovuto al disagio intollerabile di una «storia inadempiente», a cui si era sottratto lo stesso Serra, il privilegio della visività classica, il timore del «demoniaco»⁵², conseguono il ripiegamento nei «valori mensurali e limitativi promessi dalla forma»⁵³; in Proust l'«intermittence du cœur» apre all'alterità dell'amore, all'«*éesperance* consciente et responsable»; in Montale, invischiato nella situazione della storia inadempiente, dell'«*avenir impossible*», dell'«*Histoire conclue*»⁵⁴, l'istanza di salvezza non può che commisurarsi sull'«*hygiène vital*»⁵⁵, riuscendo a «strappare, più esattamente: a fabbricare la grazia»⁵⁶. Per Contini, dunque, il linguaggio è un sismografo della psiche, dell'etica, dell'anima⁵⁷.

⁵¹ Cfr. G. CONTINI, *Introduzione a Ossi di seppia*, in ID. *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su autori non contemporanei*, Le Monnier, Firenze 1947, cit., pp. 75-87.

⁵² Cfr. G. CONTINI, *Cecchi e il «Libro segreto»* cin «Letteratura», 2, 1941, pp.135-141; quindi in ID. *Un anno di letteratura*, Firenze, le Monnier, 1942; *Esercizi di lettura* [ed. Le Monnier] e *Un anno di letteratura* sono compresi in ID. *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice sopra autori non contemporanei*, Einaudi, Torino 1974.

⁵³ Cfr. G. CONTINI, *Cecchi e il «Libro segreto»*, cit.

⁵⁴ Cfr. nota 10.

⁵⁵ Cfr. nota 10.

⁵⁶ Cfr. G. CONTINI, *Dagli Ossi alle Occasioni*, in ID. *Esercizi di lettura...*, cit., p. 91.

⁵⁷ Il nesso tra linguaggio e interiorità etica, in Contini, per cui la forma poetica è un referente dell'esperienza vissuta, della vita interiore, è stato recentissimamente ribadito da M. CILIBERTO, *Contini, Croce, gli «scartafacci»* in G. CONTINI, *L'influenza culturale di Benedetto Croce*, cit.: «[...]gli interessa la forma, ma non la sua risoluzione in formalismo [...] La forma [...] si trasforma in valore solamente se è radicata nella «materia» attraverso il lavoro. È tramite il lavoro che la «materia» diventa forma e la poesia [...] diventa un momento decisivo dell'esperienza umana. Perciò essa, come la critica, è strutturalmente, intimamente sperimentale. Se non lo fosse, non sarebbe arte e non avrebbe senso per l'uomo. In quanto umana, l'arte è esperimento in continuo movimento. È qui [...] che si costituisce il nesso-essenziale, per Contini – fra arte, critica; moralità [...] nel suo sistema (e uso volutamente questo termine) movimento, materia, lavoro, valore sono punti cardina-

L'«aspra ma decisiva vittoria della forma sulla psicologia» significa che in Montale il linguaggio è diventato, dagli *Ossi* alle *Occasioni*, evento interiore, possibilità comunicativa, eliminando il solipsismo dello «stato d'animo». Nelle strettoie delle «storia inadempiente», secondo le pertinenti individuazioni di Antonietta Acciani⁵⁸, Montale salva non «l'ésperance consciente et responsable» di Proust, ma si limita a salvare la sopravvivenza, ovvero l'«hygiène vital», la «forme interieure». La forma diventa autenticazione di una interiorità relazionale, riscatta la psicologia dai limiti del solipsismo: come avviene per il «processo di individuazione» dall'io al Sè di Debenedetti, processo attraverso cui la soggettività diventa entelechia karmica, destino, mito, universalità⁵⁹. Il linguaggio poetico, passando dall'«inazione» all'«azione»⁶⁰, dalla solitudine psicologica alla forma, diventa, come rileva Angela Borghesi a proposito della critica di De Sanctis e di Debenedetti, un «modo di capire qualcosa di più dell'animo umano, di far risuonare quel che di autentico rintocca al fondo di noi tutti»⁶¹. L'«aspra ma decisiva vittoria della forma sulla psicologia» corrisponde a quanto Enzo Paci dice delle istanze critiche debenedettiane: «Quello che deve cambiare è la nostra vita,

li, strutturalmente connessi nell'esperienza dell'uomo [...] e ne rivendica l'importanza, esprimendo sulla vita individuale e collettiva giudizi ispirati a criteri di forte realismo, di concretezza, estranei a ogni ideologismo, che rigetta, oltre che per ragioni culturali, per motivi di ordine etico: per Contini ogni manufatto è lavoro» (pp. 23-24).

⁵⁸ Cfr. nota 10.

⁵⁹ Su cui cfr. B. MIRISOLA, *Debenedetti Jung e il «processo di individuazione»*, Franco Cesati, Firenze 2011, prefazione di E. Biagini, contributo del tutto innovativo sul versante delle sottaciute – dallo stesso Debenedetti – ascendenze junghiane.

⁶⁰ Cfr. in G. CONTINI, *Introduzione a Ossi di seppia*, cit.; e in Id. *Dagli Ossi alle Occasioni*, cit., come i testi montaliani siano interrogati sul passaggio dall'«inazione» all'«azione», dall'«invariabilità-immobilità» all'«azione-variazione»; ovvero dagli «stati d'animo» ossessivamente iterativi di *Ossi*, che implicano un'«impossibilità generale di linguaggio», ai «entimenti concreti» de *Le occasioni*.

⁶¹ Cfr. A. BORGHESI, *Genealogie Saggisti e interpreti del Novecento*, cit., p. 12.

mutare fino a quando la parola della poesia non sia anche la nostra parola e finché anche in noi non siano vinte quelle passioni che la poesia ha vinto»⁶²; la poesia vuole che noi diventiamo altri da quelli che siamo, ci costringe alla nostra autenticità»⁶³; «...la letteratura deve produrre nel lettore un decisivo cambiamento»⁶⁴. Come dice Proust «È il lavoro fatto dal nostro amor proprio quello che l'arte dovrà disfare»⁶⁵. Il «racconto» critico di Debenedetti, che tende a cogliere il «processo d'individuazione» dall'io al Sè; oppure lo scandaglio linguistico-filologico di Contini, che tende a risalire al «germe vital», ricollocano il testo nella dimensione del presente-futuro, sottraendolo alle ipoteche statiche del passato: «Il critico ricrea, e ricreando fa l'opera d'arte sua, secondo la sua possibilità di ricreazione [...] L'arte crea nuova arte e nuovo stile, compreso lo stile del critico»⁶⁶. Racconto critico, scandaglio linguistico-filologico sono modalità paradigmatiche di lettura interpretativa che stabilisce un contatto col testo, coinvolgendo l'interiorità dell'autore e del lettore, senza fermarsi sullo schermo separativo, scientifico-categoriale, che implica i risvolti solipsistico-narcisistici o estetico-formalistici o contenutistico-ideologici. Se condizionato dallo schermo separativo, l'«amore» per la letteratura, come dice George Steiner, può essere l'inganno maggiore, può costituirsi come l'altra faccia dell'indifferenza per l'umanità. La zona explicitaria del libro di Angela Borghesi è dedicata, secondo un percorso che da Steiner giunge a Fortini, a Lavagetto e a Berardinelli, all'interrogativo tragico circa l'insignificanza e l'ininfluenza del letterario sulla formazione umana:

⁶² Ivi, p. 74. La citazione è tratta da E. PACI, *L'uomo di Proust* in Id. *Esistenza e immagine*, Tarantola, Milano 1947, p. 75.

⁶³ Ivi, p. 75. La citazione è tratta da E. PACI, *Permanenza ed emergenza del linguaggio* in Id. *Dall'esistenzialismo al relazionismo*, D'Anna, Messina-Firenze 1957, pp. 330-331.

⁶⁴ Ivi, p. 74 (a proposito de *L'uomo di Proust*: cfr. nota 62).

⁶⁵ Ivi, p. 102. La citazione è tratta da M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto. Il tempo ritrovato*, traduzione di G. Raboni, Mondadori, Milano 1998 (Meridiani), vol. IV, p. 577.

⁶⁶ Ivi, p. 75. La citazione è tratta da E. PACI, *Permanenza ed emergenza del linguaggio*, in Id. *Dall'esistenzialismo al relazionismo*, cit.: cfr. nota 63.

...la disumanità politica e culturale del ventesimo secolo va di pari passo con la disumanizzazione del linguaggio, con la sua erosione, il suo impoverimento, la sua svalutazione. È ancora possibile, dopo la barbarie dei campi di sterminio [e dopo le barbarie che si sono succedute e che si succedono tuttora], avere di nuovo fiducia nella parola, e, soprattutto, nella parola della letteratura? Assai di frequente, in questo saggio di Steiner, i pilastri della civiltà occidentale e della cultura umanistica vacillano sotto la sferza di un atto d'accusa spietato e vibrante di passione e di scandalo [...] Ha ancora senso occuparsi di questioni letterarie e artistiche se proprio la letteratura e l'arte, ai loro esiti massimi, non hanno saputo arginare l'inumano⁶⁷?

Borghesi, pur seguendo l'interrogativo di Steiner sul versante del significato umano e sociale della letteratura, non ne tralascia il significato salvifico-esistenziale, riconoscendo che Steiner, all'epoca di *Linguaggio e silenzio*.

...non conosceva *Se questo è un uomo* [...] Se la letteratura, la cultura umanistica non sono state capaci di opporre resistenza ai campi di sterminio...è pur vero che la letteratura in quegli stessi anni d'inferno ha potuto rappresentare un momento di riscatto per chi come Levi ad essa si è affidato: divallando la china del suo burrone infernale, per un momento libero dal peso del suo masso, come Sisifo, ha potuto recuperare se stesso, la propria dignità, aggrappandosi alla memoria poetica dell'Ulisse dantesco, alla verità che ancora e sempre erompe da quei versi⁶⁸.

Ma sul versante pubblico, sociale, Borghesi si allinea al «dubbio» che mina la fiducia di Steiner:

Il rischio è che la letteratura, e ancor più la critica letteraria, diventi un'attività fine a se stessa, più che un filtro privilegiato per interpretare la realtà e capire il senso della vita umana: un orto concluso, un *séparé* in cui coltivare passioni esclusive e autoreferenziali⁶⁹.

⁶⁷ Ivi, p. 188.

⁶⁸ Ivi, p. 190.

⁶⁹ Ivi.

In definitiva, Borghesi collega De Sanctis, Debenedetti e Steiner – e, implicitamente, Contini – attorno al nucleo della lettura interpretativa, ovvero del «rifare il cammino»: per De Sanctis, risalendo dalla forma ai moti interiori; per De benedetti, rifacendo il cammino di Orfeo; per Contini, riconducendosi al «germe vital». L'immagine biblica della lotta di Giacobbe con l'angelo accomuna, d'altronde, Steiner e Debenedetti: il primo sul versante del «corpo a corpo dell'artista con ciò che lo trascende, «il secondo sul versante del «corpo a corpo del critico con l'opera d'arte»⁷⁰. Tuttavia «in un saggio [*Vere presenze*] in cui si vuole correggere 'una concezione radicalmente errata delle funzioni dell'interpretazione e dell'ermeneutica' – parola quest'ultima che, come postilla Steiner ospita il dio Ermete, dio protettore della lettura, il quale, in quanto messaggero tra gli dei e i vivi e tra i vivi e i morti, è anche dio della resistenza del significato alla minaccia della mortalità – è eloquente che non scatti istintiva nel discorso l'altra metafora, invece tipicamente debenedettiana, della discesa agli inferi. Che in fin dei conti, anche Steiner [...] si auguri un Ermete 'psicopompo che accompagna prematuramente le anime nel regno dei morti e li' le abbandona?'. A questo punto, Borghesi inserisce la continuazione di un passo di Lavagetto, prima sospeso, circa la pedagogia della lettura:

Steiner sembra dimenticare che a leggere si impara e che a leggere si insegna e che quanti si trovano [...] in una classe, con un libro davanti, e devono istituzionalmente produrre un discorso a partire da quel libro, compiono un'elementare operazione ermeneutica :di grande difficoltà⁷¹.

Ma se «a leggere si impara [...] è contemplato pure da Steiner», Borghesi è d'accordo tuttavia con Lavagetto nel sottolineare in Steiner «un esclusivo dialogo tra il lettore e l'opera posto in termini di una didattica autonoma e autosufficiente»⁷²:

⁷⁰ Ivi, p. 242.

⁷¹ Ivi.

⁷² Ivi, p. 243.

Per Debenedetti, il critico rifà il cammino di Orfeo, guidato da quel racconto e da quel pianto e, diversamente dal tragico eroe del mito, per sé e per gli altri che lo stanno ad ascoltare riporta sulla terra, viva, Euridice⁷³.

Contini «per sé e per gli altri che lo stanno ad ascoltare» si porta sul versante di una lettura pedagogica: intende la «critica delle varianti» «in senso altissimo, pedagogico»⁷⁴; pratica una lettura-esercizio (un «esercizio di lettura»); collega politica, educazione, pedagogia; collega la «verità» all'insegnamento», alla «applicazione», all'«azione», mai contenta d'un proprio passato»:

... si può dire che il problema politico è un problema di educazione, quando però si intenda che la pedagogia è già dell'azione e nell'azione. Non esiste prima la scoperta della verità, poi il suo insegnamento, poi l'applicazione: non ci si prepara all'azione politica come ci si prepara a un esame o a un viaggio intelligente. Diciamo semmai che ci si prepara come all'amore; e che non solo la predicazione è azione, ma ascoltare con adesione è già azione, rispondere con autonoma convinzione è già azione; e che l'azione non è mai in se stessa sufficiente, mai contenta di un proprio passato⁷⁵.

Si tratta per Contini, qui, di una sincronia dinamica, di una circolarità interagente che collega politica e pedagogia, ascoltare e rispondere. Proprio nel *filologo* Contini, l'interiorità trova la complementare dimensione dell'alterità; e il linguaggio si decanta dai rischi delle idiosincrasie diventando spazio della «libertà letteraria», intesa come «libertà degli altri»⁷⁶.

⁷³ Ivi, pp. 36-37; 243-244.

⁷⁴ Cfr. nota 47.

⁷⁵ Cfr. G. CONTINI, *Prologo*, in *Pagine ticinesi di Gianfranco Contini*, Salvioli, Bellinzona 1981, p. 20.

⁷⁶ G. CONTINI, *La letteratura, la libertà*, in *Pagine ticinesi...*, cit., p. 173.

Carlo Alberto Augieri

*Per una stilistica interpretativa:
il segno grammaticale come indizio-germe
di senso suggerente*

Abstract: *The present contribution proposes to analyse the grammatical function in the interpretation of the literary text, keeping account of Stylistic critique (with special reference to C. Bally, L. Spitzer, E. Auerbach, G. Contini), reconsidered in the light of Wittgensteinian logical and philosophical grammar. The aim is to advance a hypothesis in grammatical hermeneutics, with which to pass from explanation to interpretive awareness, thanks to a deeper understanding of the grammatical sign, considered as an indication of “suggesting” sense, a necessary starting point for the act of reading to understand the text intrinsically in its expressive particulars. In the tension between grammar and semantics the literary word does not only signify: in the word there is an expressive “soul” which makes it a presence of language, semantic enérgeja, thanks to its interpreting capacity, with which the text opens to symbolic “horizons of sense”. The literary text responds to history by staging a possible world, by imagining, desiring, planning, beyond pure event, at times experienced passively by the person-age-man in terms of consequences.*

Propongo un percorso metodologico di lettura che parte da Wittgenstein e arriva di nuovo a lui, tramite però una variazione riflessiva, che si distanzia dalla sua logica filosofica delle proposizioni: logica empirica per una linguistica funzionale, che sembra limitare il processo del significato, restringendolo come “effetto di un calcolo”,

essendo il linguaggio una “raccolta di strumenti molto diversi”, anzi “una cassetta di strumenti”¹.

Sono da accogliere, invece, le sue idee circa una grammatica ermeneutica o ermeneutica grammaticale, con la quale mi pongo in una sorta di ‘autonomia non indipendente’ rispetto a molte sue asserzioni di grammatica filosofica, che mi sembrano efficaci per la comprensione del testo letterario, in particolare.

Leggo alcune riflessioni della grammatica filosofica wittgensteiniana con idee maturate all’interno della critica stilistica, in riferimento, in particolare, alla grammatica in uso nella composizione linguistica dei testi letterari: il fine è di porgere una possibile linea di ermeneutica testuale, a carattere logico-linguistico e filosofico-stilistico, che intenda trarre i processi semantici da dentro la specificità di lingua, di stile, della scrittura poetica e narrativa.

Ebbene, quando Wittgenstein non si sofferma soltanto sul funzionamento del linguaggio denotativo, ossia quando il suo discorso ‘osserva’ oltre la situazione meramente comunicativa del linguaggio corrente, usuale, e tocca la lingua della poesia, ad esempio, si trovano nella sua riflessione spunti critici di feconda profondità, da cui mi permetto di partire, per porgere un qualche cenno di ermeneutica stil-grammaticale.

Ecco, in breve, una sua prima considerazione su cui riflettere: “Nessuna parola può essere sostituibile da un’altra in base all’effetto che ha; così non si può sostituire un gesto con un altro. (La parola ha un’anima, non semplicemente un significato.) E nessuno mai crederebbe che una poesia rimanga *essenzialmente immutata* quando, in seguito a un’opportuna convenzione, alle sue parole se ne sostituiscono altre”²; a cui sono da aggiungere la seguente: “La ricerca, se il significato di una parola sia il suo effetto, il suo scopo, ecc., è una ricerca grammaticale”³; e pure l’altra: “Quel che ci interessa nei segni, il significato che per noi è determinante, è ciò che è depositato nella grammatica del segno. Chiediamo: ‘Come usi la parola? Che cosa che ne fai?’ – Questo ci insegnerà come la capisci. La grammatica:

¹ L. WITTGENSTEIN, *Grammatica filosofica*, a c. di M. Trinchero, La Nuova Italia, Firenze 1990, p. 33.

² Ivi, pp. 34-5.

³ Ivi, p. 37.

ecco i libri maestri del linguaggio, dai quali si deve poter scorgere tutto ciò che riguarda, non già le sensazioni che l'accompagnano, ma le transazioni effettive del linguaggio [...] La connessione tra 'linguaggio e realtà' è istituita dalle spiegazioni delle parole – che appartengono alla grammatica, cosicché il linguaggio rimane in sé conchiuso, autonomo”⁴.

Certo, non si può rimanere muti di fronte alle potenzialità riflesive, di ordine pure metodologico, circa la lettura dei testi, che essi stessi motivano e suggeriscono.

Ogni testo, scrive Starobinski, non è “un puro dato, bensì un frammento di universo che si delimita in base alle nostre intenzioni”⁵: un testo letterario è, in primo luogo, una *presenza di linguaggio*, in cui ciascuna parola ha “un'anima, non semplicemente un significato”; pertanto, i testi non si analizzano come se fossero documenti contenenti dati materiali, da mettere in rilievo oggettivamente, da constatare in modo descrittivo.

In effetti, l'oggettività di ogni analisi testuale fa ‘tacere’ il testo nella sua singolarità estetica, stilistica, oltre che compositiva, rendendolo simile ad un prodotto costruito, non creato, da un autore ed a lui solo ricondotto, come se la critica avesse a cura la funzione di custodire soltanto una fedeltà di scrittura, salvaguardata filologicamente secondo un senso proprio, appropriato, di cui l'autore è ‘proprietario’ intenzionale e semantico.

Eppure, il processo letterario del linguaggio, la ‘messa in opera’ letteraria della lingua, mette il testo ‘in cammino’ entro la *langue*: il testo è operazione di linguaggio e sul linguaggio lungo le variazioni, le varianti, che la sua scrittura sempre ‘in fieri’, prima di giungere al suo esito compiuto, subisce da parte di un autore-scrittore, che sceglie, correggendo; cancella, inserendo altre parole: scrittura come ricerca tra insoddisfazione e interruzione, di una composizione possibile e altra ancora, che ad un certo punto approda ad un versione

⁴ Ivi, pp. 51-62 *passim*.

⁵ J. STAROBINSKI, *Le ragioni del testo*, a c. di C. Colangelo, Mondadori, Milano 2003, p. 7.

finale, ma non ultima, essendo, in conclusione, “soluzione più di un compromesso”⁶, che di un gesto creativo definito ed ultimato.

La lezione di Gianfranco Contini mi sembra molto pertinente nel cogliere l’*‘in cammino’* del testo, che è sì di natura verbale, per quanto riguarda i “sintagmi caratteristici”, i “riscontri lessicali associativi” e fonici, da recepire nei testi e negli “scartafacci” che li *‘mettono in opera’*, ma non dimenticando un particolare sostanziale: pure le varianti e le concordanze lessicali sono sempre di natura grammaticale, all’interno di un loro ambito semantico, altrimenti non ci si renderebbe conto dello stile di un testo, né del filone stilistico di tipo “espressionistico” della nostra letteratura nazionale, ad esempio, che dalle origini giunge fino alla contemporaneità con Boine, Pizzuto, Gadda.

L’essere *‘in cammino’* del testo riguarda, dunque, tre aspetti relazionali, intrinsecamente ermeneutici, riguardanti: a) la parola, in primo luogo, entro cui avviene un processo lungo il significato fino alla sua “anima” (nel senso wittgensteiniano: “La parola ha un’anima, non semplicemente un significato”), da intendere come sua capacità interpretante; b) la *‘messa in opera’* significante della lingua, per cui il testo è operazione *‘ermeneutica’* tra parole da preferire rispetto ad altre da scartare; c) il vissuto dei testi nella diacronia della cultura, lungo la quale ogni singola scrittura sottintende la storia *‘ermeneutica’* di un dialogo *‘rispondente’* e di una riscrittura, dei molteplici legami, insomma, che fanno di ogni testo-opera non un contorno delimitato di senso, ma la soglia aperta verso un “intero orizzonte”, rappresentativo dell’interno e dell’esterno del significato dell’opera, la sua “anima” significante entro il suo percorso intertestuale fruitivo ed interpretativo.

L’“anima” della parola testuale è un oltre *‘interpretante’* rispetto al suo significato normale, letterale; la “spiritualità” del significato del testo consiste nel suo essere supplementare nei confronti della composizione interna al linguaggio (materiale linguistico e strutturale); l’“anima” del testo è la sua eccedenza a fronte del significato specifico, definito entro la struttura compositiva, da considerare invece come “orizzonte” semantico-ermeneutico: l’opera rinvia a un mondo

⁶ Ivi, p. 10.

interpretato, più che ad uno spazio storico riflettuto; ad una visione quasi referenziale, più che ad un'ideologia; ad un esterno incontenibile entro la materialità formale: un esterno *esotopico*, insomma, configurabile come “mondo possibile”.

Significativa la conversione di V.B. Šklovskij alla comprensione ermeneutica della letteratura, dopo la sua iniziale, comunque interessante, fase strutturalistica, negata successivamente con la presente dichiarazione: “L'arte è un metodo di conoscenza del mondo. Per questo si costruisce le proprie contraddizioni. Ed io non l'avevo capito, fu il mio errore. Questa contraddizione risiedeva nella costruzione stessa, ma io allora non potei notarla. Da una parte affermavo che l'arte è extraemotiva, che è solo scontro di elementi, che è geometrica”⁷.

Interpretare significa scoprire il “mondo possibile” immaginato in un testo, il suo “progetto di mondo”, a cui si indirizzano le proposizioni riferite alla referenza testuale, significativa di un “orizzonte” di senso non estensivo, non situato, non “geometrico”, ma simbolicamente transgrediente, progettato, abbozzato nella scrittura del testo, che la lettura attualizza, schiude e segue lungo il “movimento dal senso verso la referenza”, che non può essere determinato, in quanto non direttamente strutturale (Ricoeur parla di “spiritualità” e di intrinseca “trascendenza”⁸ della scrittura letteraria).

Insomma, l'“anima” della parola in un testo, la “spiritualità” della scrittura testuale, consiste nella sua *enérgeja* semantica (concetto gadameriano⁹, che qui connoto con il vocabolario della stilistica, come espressione, distinta da comunicazione, a cui sono da aggiungere le nozioni di stile e di stilema, diverse dai concetti di composizione e di semantema), con cui la letteratura costruisce e rivela senso ed orizzonte significante, “mondo possibile”: il punto fondamentale, per quanto riguarda la lettura di un testo, è come intravedere il farsi, da parte della parola nel testo, energia semantica-anima interpretan-

⁷ V.B. ŠKLOVSKIJ, *Simile e dissimile. Saggi di poetica*, Mursia, Milano 1982, p. 166.

⁸ Cfr. P. RICOEUR, *La sfida semologica*, Armando, Roma 2006, pp. 206 e 207.

⁹ Cfr. H.G. GADAMER, *Linguaggio*, a c. di D. Di Cesare, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 101 e 104.

te: processo semantico fondamentale, che ci dona a comprendere il farsi “orizzonte” dell’opera.

Ebbene, unire due esperienze di lettura, quali la stilistica e l’ermeneutica, può essere interessante per dialogare con la “presenza” del testo, anzi con la sua “presenza intensa”¹⁰, dunque con il suo essere anima-*enérgeja* interpretante, che, nel costruire un senso, propone un suo oltrepassamento, essendo non mondo “rispecchiato”, quello ‘contenuto’ nello stile di un testo, né mondo “rappresentato”, ma mondo esteticamente “evocato”, schiuso a nuove relazioni, a inedite analogie e somiglianze.

La stilistica, più che l’analisi linguistica, comunque; la stilistica, più che la semiologia: una stilistica che si intrecci con la semantica; che abbia come punto di partenza l’identificazione dei luoghi o eventi testuali (gli stilemi, i nuclei espressivi disseminati nel testo), in cui la parola acquista l’“anima” per il suo significare semanticamente dinamico; in cui il testo apre un “oltrepassamento” di senso con la sua scrittura stilisticamente espressiva.

Questi eventi testuali, viventi, animati, entro l’operare espressivo del testo, in cui la parola acquisisce un’anima, la scrittura una spiritualità, in quanto trascendenza dalla ‘lettera’, sono gli stilemi ‘grammaticali’, comprensivi di ogni “particolarità grammaticale”, scrive Contini, di “ogni indizio minimo, ma estremamente tipico”¹¹, di ogni *écart* rispetto alla cosiddetta norma, pure di varia dimensione, da un dettaglio (preposizione, congiunzione) a un massimo di più parole: “come la critica delle varianti, così quella che possiamo dire la critica grammaticale è in grado di descrivere anche processi involutivi, oltrepassando la mera neutra, non assiologica, rilevazione”¹².

In effetti, i primi sintomi testuali strettamente connessi con i nuovi contenuti proposti in un testo sono le innovazioni grammaticali: ne consegue che spostare le frontiere tradizionali tra nome e verbo all’interno della frase, ad esempio, significa intervenire nientemeno sull’equilibrio normativo fra “la sostanza nominale e l’azione”, in

¹⁰ J. STAROBINSKI, op. cit., p. 12.

¹¹ G. CONTINI, *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Einaudi, Torino 1988, p. 97.

¹² Ivi, p. 78.

modo che il mutamento linguistico attuato da un poeta abbia stretta attinenza con l'“invenzione morfologico-sintattica, del tutto corrispondente all'eccezionale situazione”¹³, che egli vuole esprimere.

Promuovere l'*écart* grammaticale a sintomo profondo di mutamento di senso significa, ovviamente, non considerare la grammatica in modo scolastico come insieme di norme convenzionali finalizzate alla correttezza discorsiva, ma, con Wittgenstein, come modello logico ‘modellizzante’, costitutivo dello ‘sfondo’ ideologico che dona forma alle configurazioni ed alle classificazioni di ogni lingua-cultura, equivalente a ciò che comunemente si definisce ragione, *logos*, “legge del corretto pensiero”¹⁴, essendo le “configurazioni grammaticali interpretazioni dell'esperienza”, così come ciò che viene considerato concetto e oggetto “non è altro che soggetto e predicato”¹⁵.

Nelle lingue occidentali vale la distinzione di quasi tutte le parole in due classi, aventi capacità logiche (si pensi alla logica aristotelica) e grammaticali diverse: la classe dei nomi (sostantivi-soggetti-agenti) e quella dei verbi (predicati-azioni: i verbi sono parole inclusive della durata, del tempo e dell'azione), con cui la lingua dona una visione bipolare della natura, non del tutto però ‘naturale’, in quanto, come faceva notare anni fa B. L. Whorf, nella lingua degli Hopi termini quali “lampo, fiamma spasmo, onda, scintilla”¹⁶ non sono considerati nomi, ma verbi, perché significativi di eventi, sebbene di breve durata.

Questa riflessione porta a considerare che la traduzione in nome di un evento, di per sé di natura verbale, caratterizza una lingua come forma di una “visione monistica della natura”, fornendoci una sola classe di parole per tutti i tipi di vicende: in effetti, ‘brucia’ vuol dire fiamma, così come ‘alloggio’ significa casa.

Non esiste la natura in sé oggettiva, ma la grammatica che traccia l'ideazione della natura: tradurre la realtà in nomi ci induce a considerare ogni cosa, anche la più varia e sfuggente, come la nuvola e il volo degli uccelli, come oggetto distinguibile, separato, segmentabile,

¹³ Ivi, p. 89.

¹⁴ L. WITTGENSTEIN, *Grammatica filosofica*, cit., p. 167.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ B. L. WHORF, *Linguaggio, pensiero e realtà*, a c. di J. B. Carroll, Boringhieri Torino 1970, p. 171.

a dispetto della naturalità delle cose stesse, che consiste in un fluire incessante, in un movimento intrecciato in continua trasformazione¹⁷.

La nostra esperienza proviene, pertanto, dall'interpretazione grammaticale delle lingue, per cui "il sistema linguistico di sfondo (in altre parole la grammatica) non è soltanto uno strumento di riproduzione per esprimere idee, ma esso stesso dà forma alle idee, è il programma e la guida dell'attività mentale dell'individuo, dell'analisi delle sue impressioni, della sintesi degli oggetti mentali di cui si occupa [...] Analizziamo la natura secondo linee tracciate dalle nostre lingue [...] siamo così indotti a un nuovo principio di relatività, secondo cui differenti osservatori non sono condotti dagli stessi fatti fisici alla stessa immagine dell'universo, a meno che i loro retroterra linguistici non siano simili"¹⁸: ne consegue che "il linguaggio non è che un velo alla superficie di processi più profondi della coscienza"¹⁹, la cui fenomenologia espressiva e semantica implica la grammatica della lingua, strutturante il codice significativo di una cultura.

Oltre che a distinguere le parole in sostantivi e verbi, la grammatica condiziona con altre sue categorie logico-semantiche le parole, differenziate secondo il numero (singolare-plurale), il genere (maschile e femminile), il tipo intrinseco di significazione: animato-inanimato, materiale-spirituale, temporale-spaziale, ecc.: ne consegue che l'ermeneutica del senso è presente già nella grammaticalità della *strutturazione* linguistica, riconoscendo, con Gadamer, uno "statuto linguistico dell'uomo, più che uno statuto umano del linguaggio"²⁰.

Leggere grammaticalmente un testo significa, pertanto, come già la stilistica ha proposto, entrare nella 'lotta' interpretativa più profonda tra evento testuale e lingua, enunciazione-*parole* e cultura-*langue*: ecco perché il continiano *écart* grammaticale (stilema), in relazione alla norma, pur se indizio minimo, purché tipico, rappresenta una particolarità stil-grammaticale allusiva di un discorso interpretativo, significativa da

¹⁷ Cfr. Ivi, p. 199.

¹⁸ Ivi, p. 169.

¹⁹ Ivi, p. 198.

²⁰ H.G. GADAMER, *Verità e metodo*, trad. e cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1986, p. 467.

dentro l'azione del testo, responsiva nei confronti della visione ermeneutica 'normativamente' grammaticale della lingua di una cultura.

In effetti, la critica testuale dovrebbe non essere soprattutto commentativa, in quanto non si tratta di 'doppiare' il testo con parole deboli, normali, che farebbero perdere alla scrittura letteraria l'energia semantica e il suo orizzonte di senso.

La lettura non deve farsi portavoce dell'eco del testo, ma della sua rifrazione; la parola critica potrebbe porsi non come specchio del testo, che ne riporti la significanza fedelmente, a guisa di superficie speculare trasparente, ma come lampada nel testo, con cui riconoscere le increspature semantiche della scrittura, i "dislivelli del marciapiede" compositivo, di proustiana memoria.

A proposito di Proust, è sempre efficace la sua metafora dell'atto di lettura come possibilità di saper guardare, con lente di microscopio e di telescopio, 'dentro' la lingua di un libro, entro cui riconoscere l'alterità del linguaggio artistico, al fine di saper sviluppare una riflessione indipendente (non libera) dal testo, autonoma dall'autore, in modo che la lettura critica possa rendersi "docile al suo oggetto, ma indipendente nella sua intenzione"²¹.

L'atto di lettura praticato con la "lente del microscopio" rende possibile l'individuazione del materiale stilistico inciso dentro la configurazione grammaticale; con la "lente del telescopio" si riesce a cogliere l'anima-orizzonte del testo, entro cui cercare il nuovo referente creato dalla scrittura letteraria: ci si incontra, pertanto, con un'intenzione ermeneutica di senso; con una presenza intrinsecamente significativa, comprendente, dal momento che i segni grammaticali fungono da segni interpretanti.

Con la grammatica, intesa quale sfondo interpretativo, i segni inter-significano tra di loro, sostituendosi o combinandosi, soprattutto connettendosi tra loro, nel modo sintattico scelto dall'autore: individuando le modalità con cui un materiale linguistico è grammaticalizzato, dunque, messo in opera, si coglie la 'messa in cammino' ermeneutica del testo, la sua operazione di senso 'stilisticamente' interpretativa.

²¹ J. STAROBINSKI, op. cit., p. 16.

Se l'interpretazione è già nella scrittura, in una "goccerella di grammatica" contenente già una "intiera nube di filosofia"²², costitutiva del 'dire' del testo, la lettura critica si porge come ascolto dell'energia interpretativa, grazie alla quale le opere sono risposte ermeneutiche al loro tempo, segmenti intenzionali, interpretanti, di dialogo ermeneutico, con cui esse proiettano e prospettano altri orizzonti semantici a cominciare dal loro scarto grammaticale rispetto alla lingua dell'uso, dalla sola funzione comunicativa.

La lettura critica, in particolare d'ispirazione stilistica, restituisce la densità interpretativa propria del testo, riprendendo un dialogo con l'opera, magari interrotto nel tempo lungo della sua fruizione, oppure mai avuto neppure nel suo tempo di scrittura, perché i testi si possono leggere come simulacri formali, quali esercizi di una materialità scritta, che gioca con i segni, senza saperne cogliere il loro coinvolgimento in una prospettiva molteplice ed alternativa di senso.

Restituire al testo la sua "anima interpretante", scoperta, scovata, riconosciuta, entro le sue differenze stilistiche, ossia gli stilemi grammaticali, e metterla in dialogo con l'interpretazione del lettore, significa non rischiare di sovra-interpretare il testo, né di fraintenderlo, neppure di farlo tacere come presenza parlante, ermeneutica, con la scusa di oggettivarlo, 'materializzarlo', ma metterlo 'in cammino' entro la cultura del suo tempo, all'interno dei processi di significazione ed interpretazione, con cui ogni cultura, in dinamica rispondenza del leggere e dello scrivere, 'risponde' alle sollecitazioni sempre nuove della storia, sempre complesse del 'farsi' storico degli eventi.

Ebbene, nel cogliere l'anima interpretante del testo fin nelle "goccerelle della grammatica", ricorro alle riflessioni di due autori per molti aspetti affini, circa l'attenzione stilistica ed ermeneutica nei confronti del testo letterario: Ch. Bally e Contini, il cui merito è di aver allargato, il primo, la nozione di grammatica oltre la logica del discorso intellettuale, funzionalmente razionale; il secondo di aver 'aperto' la semantica fino ai dintorni della grammatica, nel sistema pre-grammaticale del non ancora linguistico, là dove le parole già

²² L. WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche*, a c. di M. Trinchero, Einaudi, Torino 1967, p. 290.

significano però come materiale fonico, nel mentre cominciano a formarsi come ‘materia’ grammaticale.

Considero Bally e Contini autori di una stilistica ermeneutica basata sulla semantica grammaticale, differente dalla semantica lessicale di Jost Trier, Stephen Ullmann e P. Guiraud, ad esempio, così come distinta dalla semantica strutturale nel modo greimasiano.

Con la semantica stil-grammaticale di Bally anche il concetto saussuriano di segno subisce un mutamento: a definire la segnicità non basta la relazione stretta tra significante e significato, in quanto conta soprattutto il ruolo grammaticale di ogni segno entro l’enunciazione che lo contiene. In effetti, il segno verbale significa già per il suo investimento grammaticale nella forma di soggetto, verbo, aggettivo, ecc.: ne consegue che il segno grammaticalizzato significa come tale, ancora ‘prima’ del suo rapporto combinatorio ed oppositivo rispetto agli altri segni, in quanto si rende interpretante già in sé stesso, nell’essere differenza puramente interna, immanente al suo porgersi quale elemento logico della frase.

Il segno grammaticale, pertanto, non è un significante connesso per convenzione ad un significato (Saussure), ma è un interpretante (in senso peirciano) di significazione, contenendo in sé la forma interpretativa scelta da chi scrive.

Insomma, per la stilistica la grammatica non è una forma di semantica interpretativa, una “cassetta degli attrezzi” (Wittgenstein) concettuali, pre-discorsivi, con i quali ‘comporre’ il significato, e da cui ‘estrarre’ l’anima interpretativa del testo: per questa sua intrinseca capacità ermeneutica, la grammatica della stilistica si differenzia da quella dei linguisti, così come dall’altra degli strutturalisti, alla maniera di Jakobson, ad esempio, per il quale essa si riduce a combinazione sintagmatica costitutiva dell’asse del linguaggio basato sulla concatenazione, sulla contiguità, diverso dall’asse della selezione paradigmatica, interessato ad un rapporto associativo ‘*in absentia*’, che accosta segni simili all’interno del ‘sapere’ strutturante del codice.

L’essere intrinsecamente grammaticale della parola, significante il suo uso in posizione di frase, la rende un evento nella struttura della *langue*: evento di discorso da intendere come atto enunciativo, dunque effettuativo, di un parlante all’interno della *langue*, attualiz-

zata nella sua virtualità semantica, nel senso che il parlante-autore può eseguire con libere, inedite, combinazioni di discorso la disponibilità costitutiva del codice linguistico.

Si tratta, in relazione alla dimensione grammaticale del segno, di produrre un atto di *parole* nello stesso ambito della *langue*, con cui si immette una dialettica capace di tradurre il sistema nel dicibile dell'esperienza e di mutare la struttura in un processo evenemenziale nell'ambito del senso.

La letteratura è "vocazione del linguaggio come intenzione di dire", scrive Ricoeur²³, secondo la riformulazione dell'unità contigua di *langue* e *parole*: incontrare la *langue* come atto di un 'voler dire' significa cogliere una sollecitazione ed un'effettuazione, grazie alle quali una struttura diventa attuale, un sistema è reso fluido nella sua trasformazione presupponente una scelta, con cui il parlante-autore si libera da una limitazione convenzionalmente abitudinaria, in quanto può proporre combinazioni nuove, eventi grammaticali e semanticamente inediti, quali, ad esempio, attribuire il ruolo di soggetto pensante, giudicante, parlante ad un cavallo, come nel racconto *Cholstomér* di Tolstoj.

È nel segno grammaticale, dunque, che si avverano – congiungono due istanze implicite nel linguaggio: un senso generico 'incarnato' in un riferimento; un segno appartenente ad un sistema-codice, che 'funziona' nella frase: un segno appartenente alla struttura linguistica, convertito in un avvenimento di enunciazione discorsiva, nel momento in cui essa si apre alla configurazione della realtà, come, ad esempio, l'ideale di soggettività agente incarnato in un soggetto-cavallo, il quale non sarà mai cavallo 'parlante' nella *langue* usuale e comune del codice.

Riprendendo la riflessione di Wittgenstein, è nel ruolo di segno grammaticale che la parola, dotata già di significato in quanto vocabolo, possiede un'"anima", in quanto la grammatica le dona un senso ideale di sostantivo nella funzione di soggetto, ad esempio, oppure di verbo nel ruolo configurativo di azione, ecc.

²³ P. RICOEUR, op. cit., p. 99.

A proposito della grammatica “espressiva” della stilistica, il problema ermeneutico, riguardante la scrittura letteraria, non è quello di analizzare ‘come’, con ‘quale’ forma dinamica, si producono-generano numeri indefiniti di frasi nuove, comprese quelle volutamente scorrette, nel modo previsto dalla “grammatica generativa” di Chomsky; né l’altro di descrivere con quali operazioni di discorso si costruiscono le proposizioni, secondo lo studio grammaticale in termini di struttura o di morfologia: la questione riguarda, invece, pure la semantica, in quanto, dando alle parole le istanze di nome e di verbo, come già detto, l’atto grammaticale riconosce, investe il reale della nozione di sostanza, solidità, staticità, oltre che lo connota della dimensione spazio-temporale di evento, entro cui il senso include la durata, l’intensità e la tendenza riferita all’agire di un soggetto per qualcosa, all’interno di una tensione performativa espressa come segno verbale.

È nell’essere partecipe dell’interpretante grammaticale, insomma, che la parola diventa segno compositivo con cui rendere pensabile l’esperienza; icona rappresentativa di “ciò che vuole applicarsi, per esprimere, cogliere, apprendere, e poi mostrare, far vedere”²⁴, rendendo attuabile la possibilità stessa di tradurre in ‘discorso’ il nostro rapporto conoscitivo, ermeneuticamente grammaticale, con il mondo.

Ebbene, la stretta relazione tra grammatica e semantica, configurata in ogni testo, passa attraverso l’espressione dell’autore, il suo stile quale procedimento di semantica enunciativa, di cui lo studio stilistico della scrittura coglie le “goccerelle” indiziali, attento a come ogni parola viene ‘grammaticalizzata’ nella frase, fino alla pre-grammatica del non ancora linguistico.

“Quando un critico non si sforza di individuare, dietro le innovazioni sintattiche, le latenti e nascoste tendenze della lingua, non potrà giungere che a osservazioni superficiali”²⁵, scrive con acutezza critica L. Spitzer: in effetti, la grammatica rappresenta un processo ‘già’ logico entro cui da virtuale, generale e generico il significato si discorsivizza, attualizzandosi, concretizzandosi, identificandosi e

²⁴ Ivi, p. 105.

²⁵ L. SPITZER, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, con un saggio introd. di P. Citati, Einaudi, Torino 1977, p. 8.

pure determinandosi, con la profonda differenza dovuta dal modo grammaticale in cui questa transizione di senso avviene, se tramite la sostantivazione o la verbalizzazione; se tramite, ossia, una forma logica basata sul nome oppure sul verbo.

I sostantivi oggettivano, sostanzializzano la realtà, la quale viene ad essere materia, solidità, staticità, sostanza (sostantivo), formata da enti distinti nel loro contorno spaziale e complessivamente cronotopico: a ragione, Sapir preferisce nominare la parola oltre che con il vocabolo *sostantivo* o *lessema*, soprattutto con *termine*, dando ad esso un significato letterale: ogni parola pone, in effetti, un termine nei confronti di ciò a cui si riferisce, il quale viene così contornato come oggetto distinto entro un proprio spazio semantico.

Il principio di spazializzazione come modellazione semantica di ciò che non è spazio, come il tempo, ad esempio, delimita la logica temporale entro concetti quali velocità ed estensione di durata, con le variazioni di tempo lungo, distinto dal tempo breve, corto, momentaneo, simultaneo.

Considerati da questo tipo di tempo oggettivizzato, ossia delimitato spazialmente, appaiono come secondari i concetti di intensità, di *mneme* (distinta da *anamnesi*), ciclicità, ripetizione e di memoria involontaria: che sono le forme significanti di tutta la temporalità intimamente interiore, così come narrata nella cultura occidentale da Platone a Bergson, a Proust, passando per Agostino.

I verbi sono nominati da Sapir, invece, “tensori”, in quanto esprimono una realtà nel suo divenire processo, durata, mutamento, movimento, metamorfosi, azione, tendenza, intensità, evento: la realtà, considerata in modo ‘verbale’, appare come il percorso di un ‘eventuarsi’ da un prima a un dopo, per cui ogni attimo è una preparazione, una tensione all’interno di una tendere-fluire avvertito da un soggetto agente.

Secondo il modo grammaticale con cui significano nei sintagmi i processi logici di attualizzazione ed identificazione, si diversificano le culture e le forme di pensiero entro i loro testi: ne deriva l’importanza nella scrittura letteraria dei processi di desostantivazione e di deverbalizzazione, ad esempio, così come della funzione della copula pura e dei verbi transitivi nel ruolo grammaticale di copula, con cui si sostantiva la natura del verbo; anche della determinazione

del senso con il genitivo o con la proposizione relativa, oppure con il verbo o con l'aggettivo: sono alcuni esempi di come la grammatica struttura la significazione nel mentre il discorso ne attualizza la situazione semantica di riferimento.

La nascita della filosofia greca avviene in sincronia con la crisi del verbo narrativo, in favore dell'è copula, della frase nominale, con cui la realtà viene concettualizzata, definita, percepita come sostanza 'sostantivale': Euclide 'vince' sulla grammatica di Omero, deverbalizzandone la frase, con l'aiuto della copula e della denominazione. Nella frase: gli "angoli di un triangolo sono uguali a due angoli retti", il verbo essere non presuppone un atto o un evento, ma una relazione logica di equivalenza, di per sé statica-immutabile, mentre Omero ed Esiodo avrebbero raccontato che il triangolo, 'agendo' sulla diversità da superare, aveva, alla fine, ottenuto con sforzo che tutti gli angoli diventassero uguali a due angoli retti, suoi preferiti²⁶.

Prima che l'impero romano cadesse in modo evenemenziale, a causa delle invasioni barbariche, la sua cultura era già in crisi all'interno della grammatica del discorso: con la sintassi latina non avremmo mai riconosciuto come significativo, ad esempio, il dramma di Alipio, amico di gioventù di S. Agostino, nell'anfiteatro alla vista dei gladiatori, così come raccontato nel libro VIII delle *Confessioni*. Il prevalere della paratassi nella scrittura agostiniana sull'ipotassi, d'ordine causale o temporale, con cui la scrittura classica discorsivizzava il senso secondo un procedimento stilistico ragionato, logico, dominato dalla coerenza tra premessa e conseguenza, permette all'autore cristiano di esprimere l'ansia e la drammaticità dei fatti percepiti in modo intimo nell'animo del personaggio, ormai non più modellato, codificato secondo l'ordine razionale del discorso romano²⁷.

Anche la comprensione "figurale" dell'accadere, con cui i Padri della Chiesa giustappongono in modo paratattico, secondo Auerbach, eventi e personaggi del Vecchio Testamento con i fatti raccontati nel Nuovo, "interpretati figuramente uno ad uno all'infuori del loro nes-

²⁶ Cfr. E. A. HAVELOCK, *Dike. La nascita della coscienza*, intr. di M. Piccolomini, Laterza, Roma-Bari 1983, pp. 287-306.

²⁷ Cfr. E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, intr. di A. Roncaglia, Einaudi, Torino 2000, pp. 75-79.

so storico”²⁸, è effetto della messa in crisi della grammatica classica, basata sull’intelligenza della connessione razionale, retta dal principio causale e da quello temporale della successione conseguente, anteposta ad un collegamento dalla convergenza appositiva, allineata all’interno di un accostamento per stadi di motivi senza intreccio, tradotti in “scene [che] acquistano il carattere di simboli o figure”²⁹.

Se la grammatica è sintomo e motivo semantico, che documenta e rende possibile il mutamento discorsivo delle culture nel loro farsi messaggio testuale, per quanto riguarda la scrittura dei testi artistici la resa ermeneutica del senso, intrinseca alle scelte degli stilemi grammaticali, è ancora più ‘visibile’ soprattutto per quanto riguarda la costruzione del significato da dentro il processo formale del discorso.

A proposito della contemporaneità, a cui ora accenno molto brevemente, trovo pertinente con quanto si è detto prima riferirmi a ciò che Spitzer scrive, a proposito della costruzione linguistica dei Simbolisti, ad esempio, che tende ad essere meno prosaica ed univoca, più sfumata ed allusiva, retta da una logica musicale ed evocativa, con cui non si definiscono fenomeni, ma si esprimono emozioni e percezioni.

Per la poetica simbolista, in effetti, l’espressione deve prediligere l’indeterminazione, l’interiorizzazione sintetica delle sfumature semantiche, con cui i poeti esprimono la vibrazione del cuore sotto lo *choc* dell’inconoscibile e dell’infinito, secondo emozioni non transitive, che possono essere espresse solo con una lingua immateriale ed intima.

Ebbene, come rendere, sul piano dello stile, la lingua immateriale, dunque molto interiorizzata, fino al sentimento di indeterminazione?

Il ‘come’ espressivo è offerto dalle scelte grammaticali operate dal poeta, il quale accentua sì i valori fonici delle parole, ma “animando” parallelamente le preposizioni e le congiunzioni, più che gli aggettivi, ad esempio, al fine di connotare la lingua come “forza propriamente spirituale”, con cui esprimere con profonda intensità lirica inedite relazioni tra io e mondo: “I simbolisti hanno compreso che le

²⁸ Ivi, p. 129.

²⁹ Ivi, p. 128.

particelle costituiscono la forza propriamente spirituale della lingua [...] Una nuova intuizione delle cose deve necessariamente vedere ed esprimere le loro relazioni in modo diverso da quello tradizionale. Le proposizioni nei simbolisti vengono animate, trasposte dall'oggettivo allo spirituale, e, da una limpida precisione, in un mistico chiaroscuro... dal razionalistico allo spirituale e da una limpida precisione in un mistico chiaroscuro³⁰.

Ne consegue che la diffusione di 'a' dativo nei casi in cui il dativo non è logicamente pertinente, così come l'uso di 'di' per significare un motivo o un rapporto causale, anche là dove la frase non lo richiede, secondo una scelta grammaticale da collegare alla diffusione della preposizione causale, pure quando di solito non si coglie un rapporto di causa-effetto, presuppongono la predilezione di un senso mitico, animistico, in cui i nessi logici vengono colti all'interno di una personificazione metafisica degli avvenimenti, con cui si vuole spiritualizzare la stessa natura, ad esempio, estendendo un nesso logico di tipo allegorico nella relazione argomentativa ben definita sul piano della consequenzialità ristretta e prettamente razionale.

Si pensi alle parole allegoricamente mitiche usate da Proust, ad esempio, scritte con lettera maiuscola, che sono semplici sostantivi comuni trasformati in nomi propri con il ruolo grammaticale di soggetto.

L'effetto semantico consiste nell'esprimere con una connotazione mitica e misteriosa parole riferite ad un particolare significato affettivo, emozionale, sintomo espressivo della traduzione della vita interiore in modo personificante, dunque allegoricamente dialogico, con cui l'io del personaggio viene a confrontarsi ed a relazionarsi non dichiarandosi, bensì riconoscendosi per confidamento ed intrattenimento.

Anche la sostantivazione dell'aggettivo, mutamento grammaticale diffuso in Proust, si inserisce nello stesso effetto di senso: non scrivendo la "pietra bianca", ma la "bianchezza della pietra", la trasformazione dell'aggettivo in sostantivo serve a connotare la qualità come realtà sostanziale ed indefinita, presenza quasi misteriosa nel connotare gli oggetti pure quotidiani, dotati così di un'atmosfera mista a sensazioni e ad associazioni memoriali.

³⁰ L. SPITZER, *op. cit.*, p. 11

Pure l'uso insistito, a proposito della grammatica dei Simbolisti, tra le congiunzioni coordinative, della disgiuntiva 'o' con funzione correlativa e della copulativa 'e' diffusa fino ad essere scambiata con la stessa 'o', presuppone una significazione connotativa non trascurabile: in effetti, avviene nel testo che due idee tra loro comunemente distinte non vengono intese come oppositive, bensì come possibilità corrispondenti tra loro intrecciate per accostamento, per cui "la frase assume un'aria imprecisa, perdendo il suo carattere asseverativo. I simbolisti indulgono volentieri nelle penombre, e preferiscono una descrizione indeterminata, nella quale uno non sappia mai veramente se si tratti di questo o, piuttosto, di un altro particolare"³¹.

L'intenzione semantica del poeta sottintende, pertanto, un mondo di parallelismo percepito tra corrispondenze sottili ed intense scoperte, con le quali si immette continuità pur asimmetrica tra frammenti tra loro discontinui ed eterogenei, evocando alla fine un'unità immaginativa abbastanza insolita, pure tra aspetti di diverso livello sintattico e logico.

L'indeterminazione come sfumatura semantica, all'interno dell'operazione grammaticale dell'"animismo" delle congiunzioni e delle preposizioni, è espressa pure a proposito dell'uso di avverbi particolari di luogo, come *là-bas* e *au-delà*, ad esempio, che rendono un'intensità evocativa arricchita di una sfumatura di sogno al senso di semplice e normale lontananza, espresso dall'ordinaria preposizione 'là': in effetti, *là-bas* aggiunge alla dimensione della distanza un'irreale separazione di resa quasi irraggiungibile dello spazio, con accentuato significato di 'erramento' e sprofondamento incommensurabili, da dove è esclusa ogni possibile indicazione precisa e localizzabile in un qualche luogo appena visibile.

Le idee critiche di Spitzer, a proposito della grammatica espressionista di Proust, sono molto interessanti per un'ermeneutica basata sulla stilistica del testo narrativo: si potrebbe insistere ancora sui rilievi grammaticali, riferendosi, ad esempio, all'impiego nella *Recherche* del congiuntivo imperfetto, quasi scomparso nella lingua comunicativa quotidiana, con cui lo scrittore intende interiorizzare e

³¹ Ivi, p. 30.

tradurre nella tonalità espressiva dei sentimenti le frasi, caricandole di nostalgia, timore, dubbio, desiderio, malinconia.

Con la creazione del “congiuntivo sentimentale”³² Proust trasferisce gli impulsi umani, anche normali e dimessi, nel “fondo dell’anima”, con la conseguenza che si accresce il grado di interiorizzazione della lingua, in modo che nei periodi ipotattici, ad esempio, le relazioni tra proposizioni principali e secondarie siano intimamente strette più che legate in forma logica e mentale.

Anche in Contini sono presenti considerazioni stilistiche di natura grammaticale, che non possono non interessare la comprensione ermeneutica del testo letterario: si pensi, ad esempio, alle sue riflessioni più criticamente incisive, inserite, in particolare, nei seguenti tre saggi fondamentali: *Impressionismo letterario* (scritto nel 1977 ed apparso come Voce dell’*Enciclopedia del Novecento*), *Rinnovamento del linguaggio letterario* (relazione tenuta all’VIII congresso dell’Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana – New York, aprile del 1973 – e stampata nei suoi Atti del 1976): entrambi i saggi sono ora inseriti in *Ultimi esercizi ed elzeviri (1068-1987)*³³; e *La lingua del Pascoli*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*³⁴.

Argomento significativo del discorso continiano è l’identità artistica dello stile espressionista ed impressionista nelle “peculiarità grammaticali”³⁵ della scrittura, partendo dalla lezione stilistica di Bally, che, secondo lo studioso italiano, ha il merito di tradurre in “istituzione grammaticale” la differenza tra impressionismo ed espressionismo, considerando il primo come “forma linguistica inventata dal francese”, il secondo, invece, come stile espressivo “inventato” dal tedesco.

Contini insiste nella caratterizzazione grammaticale dello stile letterario: per lui l’impressionismo si forma all’interno dello stile nominale, caratterizzato soprattutto dalla sostantivazione dell’agget-

³² Ivi, p. 272.

³³ G. CONTINI, Einaudi, 1988.

³⁴ Id., Einaudi, 1970

³⁵ Id., *Ultimi esercizi...*, cit., p. 76.

tivo, promosso a “sostanza”³⁶ capace di dare alla qualità un senso di permanenza in cui è incluso un tempo tradotto come “dimensione spaziale”, con l’esito in termini grammaticali della sostantivazione del verbo.

Il processo di sostantivazione diffusa riguarda pure l’io, non di rado opposto al sostantivato tu: ne consegue l’oggettivazione come nomi propri dei pronomi personali, espressi da un tipo di verbo con funzione non di “vettore di dinamicità”, ma “come descrittore di uno stato fenomenologicamente analizzato”³⁷, entro cui l’io espressionistico appare non in qualità di soggetto drammatico, bensì in intima identificazione con il mondo, secondo una relazione includente pure il tu, reso così inseparabile quale effetto di un donarsi vicendevole e quasi mistico.

Insomma, la sostantivazione dell’io lirico porta al suo tragico “disfacimento”³⁸, significato dai sostantivi come “sentimento di disformazione”³⁹ nell’unità includente dell’altro, da cui è lontana una drammaticità frammentaria di separazione, affidata invece al verbo, con cui la grammatica esprime un agire inquieto ed in contraddizione, segno di un’alterazione e di una spaccatura non certo risolvibile in un’unità assimilabile per identificazione.

Il monologo interiore, rappresentato da Joyce come discorso dell’ego senza interlocutore, consiste in un insieme di enunciazioni con frasi nominali continuamente interrotte, effetto di una “nuova grammaticalizzazione”⁴⁰, in cui si escludono le “giunzioni sintattiche e la punteggiatura tipografica”⁴¹ in favore di associazioni “surrealistiche”, con le quali si coglie in modo impressionistico la realtà esterna continuamente trasferita dentro l’io soprattutto maschile, come nel soliloquio di Stephen Bloom sulla spiaggia, ad esempio, inserito “entro un discorso narrativo in tempo storico, dal quale si smotta continuamente senza segnali né grafici né sintattici nel discorso interno”⁴².

³⁶ Ivi, p. 43.

³⁷ Ivi, p. 51.

³⁸ Ivi, p. 52.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Ivi, p. 81.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

A differenza dell'impressionismo, caratterizzato dallo stile nominale, sostantivale, la letteratura espressionistica, invece, predilige quello verbale, a tal punto che il verbo si amplia pure nei confronti dell'aggettivo, di natura quasi sempre partecipiale, contenendo, dunque, un principio dinamico di azione.

La caratterizzazione grammaticale dell'estetica della scrittura secondo gli stili della poesia europea viene a Contini da Spitzer, senz'altro, riletto però alla luce delle riflessioni stilistiche di Bally, soprattutto per quanto riguarda l'uso ermeneutico di una stilistica ipergrammaticale, dilatata fino ai confini interiettivi della frase ed a quelli fonosimbolici dei suoni verbali, in particolare onomatopeici.

Lettura intensamente significativa, a tal proposito, è la riflessione continiana sulla lingua del Pascoli, secondo cui la modernità originale del poeta consiste soprattutto nell'intrecciare tra loro contemporaneamente il pre-grammaticale, il grammaticale ed il post-grammaticale. Pascoli è stato un "inventore del pre-grammaticale"⁴³, messo sullo stesso piano dell'a-grammaticale e del grammaticale: la sua scrittura poetica è un lavoro sul linguaggio che si svolge *durante* la grammatica, per finire nientemeno nel post-grammaticale, secondo un'operazione linguistica, quest'ultima, già praticata dai Futuristi, dai Dadaisti ed in uso nel primo surrealismo.

Anche l'impressionismo linguistico di Pascoli esprime l'indeterminazione semantica tramite lo stile nominale o sostantivale della frase: il ricorso a sostantivi nel ruolo di epiteti; la promozione del suono onomatopeico a sostantivo (basti citare il verso: "sentivo un fru fru tra le fratte"), così come l'uso frequente dell'infinito sostantivato costituiscono eccezioni grammaticali, rispetto alla norma, con cui vengono creati particolari sintagmi impressionistici, capaci di esprimere l'"interpenetrazione delle sostanze"⁴⁴, espressiva dell'indeterminatezza evocativa con l'esito di una "parola semanticamente sfuggente", e però "artisticamente quanto mai precisa"⁴⁵.

L'uso dell'onomatopea in funzione verbale, invece, è proprio dell'espressionismo di Joyce, il cui stile 'grammaticale' Contini

⁴³ G. CONTINI, *Varianti e altra linguistica...*, cit., p. 224.

⁴⁴ Ivi, p. 243.

⁴⁵ Ivi, p. 244.

rintraccia a cominciare da un dettaglio anche minore della scrittura dell'*Ulysses*, quale, ad esempio, la 'messa in verbo' dei suoni delle macchine tipografiche, da parte del commento interiore di Bloom, sintomo di una metamorfosi antropomorfa dell'inorganico 'meccanico', il cui rumore 'ferroso' è promosso a soggetto d'azione di un comunicare 'vivente', animistico.

Pure il discorso continiano su Boine costituisce un significativo esempio di 'localizzazione grammaticale' dell'opera di un autore: la produzione di deverbali, provenienti da verbi per lo più intransitivi e riflessivi, è motivata sul piano semantico come "raggelamento dell'azione", essendo l'agire identificato dal poeta quale causa anche occasionale del peccato. Inoltre la funzione dell'aggettivo assunta da nomi, con il sostantivo che si 'aggettivizza', facendosi portatore di qualità, conduce alla sostanzialità dell'elemento qualitativo: gli interventi boiniani in favore del sostantivo fanno, perciò, di lui un autore inversamente espressionista, essendo l'espressionismo 'normale' a carattere soprattutto antiaggettivale e filoverbale.

L'espressionismo 'particolare' di Boine si deve al fatto che egli usa sì il verbo, ma detratto della carica dinamica dell'azione, che viene rallentata, rappresentata soprattutto in modo riflessivo, distratto, risultando, pertanto, il movimento passivo, decomposto, a causa pure dello spostamento o inversione degli avverbi inseriti per accompagnare il commento all'agire, valutato secondo come viene variamente recepito dall'io poetante.

Alla pratica grammaticale della deverbizzazione è interessato pure Antonio Pizzuto, altro esempio di autore espressionista "all'inverso"⁴⁶, il cui stile narrativo va verso la totale soppressione del verbo e, in forma correlativa, delle persone 'verbali', compresi i pronomi: all'eliminazione della categoria di verbo, in quanto opposta al nome, segue nella grammatica pizzutiana lo sviluppo della paratassi e del modo verbale indicativo, sparendo il passato non durativo, con il conseguente superamento dell'opposizione di presente e perfetto mediante la forma nominale dell'infinito, che, insieme con l'uso

⁴⁶ G. CONTINI, *Ultimi esercizi...*, cit., p. 101.

del gerundio, esprime un senso di quasi “immobilità astorica”⁴⁷ e di visione retrospettiva dell’accaduto, libero di trasformarsi in indistinto avvenimento, neppure vissuto dalla responsabilità ‘agente’ dell’io.

Se lo stile nominale, in alternativa a quello verbale, espressivo di una semantica dell’agire, si giustifica in Boine all’interno di una visione morale alienata proprio nel voler compiere qualcosa, l’opposizione nome-verbo in Pizzuto, a tutto vantaggio della sostantivazione, così come la soppressione del tempo narrativo, a profitto dell’infinito e della terza persona ‘non personale’, presenta una tipologia nominalistica influenzata da una cultura di tipo taoista, osserva ermeneuticamente Contini, a cui l’autore del resto era molto sensibile, conoscendo bene la lingua cinese.

Infine, qualche breve riferimento alla stilistica grammaticale di Bally, a cui spesso Contini ricorre, quale esempio di ermeneutica testuale ricca di implicazioni metodologiche, perché si parte dalla premessa teorica secondo cui l’attualizzazione di ogni concetto avviene non tramite una parola neutra, ma grammaticale: il segno verbale, pertanto, come relazione sintattica entro la frase-enunciazione. La quale, essendo un insieme di parole grammaticali, contiene in sé un’interpretazione duplice come rappresentazione e come modalità di giudizio, di sentimento e di volontà: l’interpretazione riguarda, in effetti, il *dictum* o “correlativo del processo che costituisce la rappresentazione”⁴⁸, e il *modus*, riferito alla modalità “correlativa all’operazione del soggetto pensante. La modalità ha per sua espressione logica ed analitica un verbo modale (per es. credere, rallegrarsi, desiderare) e il suo soggetto, un soggetto modale; ambedue costituiscono il *modus*, che è complementare del *dictum*”⁴⁹.

Ne consegue che la grammatica esprime il pensiero come risposta interpretativa “ad una rappresentazione, constatandola, valutandola o desiderandola”⁵⁰: quindi, la relazione grammaticale è espressione del desiderio e della modalità valutativa, che è “l’anima della fra-

⁴⁷ Ivi, p. 167.

⁴⁸ Ch. BALLY, *Linguistica generale e linguistica francese*, intr. e appendice di C. Segre, Il Saggiatore, Milano 1963, p. 66.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Ivi, p. 65.

se; come il pensiero essa è costituita essenzialmente dall'operazione attiva del soggetto parlante. Non si può dunque attribuire il valore di frase ad un'enunciazione, finché non si sia scoperto in questa l'espressione, qualunque essa sia, della modalità"⁵¹.

La parola 'grammaticale' connota in modo ancora più interessante, dal punto di vista ermeneutico, il concetto di parola-semantema, in quanto un'idea non è mai puramente lessicale, essendo anche "molecola sintattica", insieme cioè di "semantema e segno grammaticale", perché in una parola si attualizza un senso nel momento in cui essa si lega ad altri segni, secondo il suo funzionamento logico in una frase.

Merito di Bally, importante per quanto riguarda lo studio del testo poetico, è di aver sondato la grammatica nella motivazione linguistica, intesa come semantica evocatrice, a proposito delle frasi esclamative, interrogative e, in particolare, memoriali, essendo l'evocazione legata alla temporalità del ricordo, tradotta negli aspetti interiettivi e, comunque, modali e fonici della parola-voce.

L'evocazione linguistica si deve al fatto che la frase è espressione di un pensiero 'parlato', che è reazione soggettiva ad una rappresentazione di natura essenzialmente modale, in quanto dentro l'idea espressa si condensa pure lo stato d'animo del soggetto parlante, che nell'evocare esprime timori, desideri, nostalgie, supposizioni, possibilità immaginative, ecc.

Con Bally la grammatica della frase diventa icona della soggettività del parlante, a cominciare dall'uso che egli fa dei verbi, con cui esprime i suoi molteplici modi del sentire e del constatare, diversi secondo che vengano significati al congiuntivo, al condizionale o all'indicativo: in effetti, se con il congiuntivo si sottintende desiderio, timore o dubbio, con il condizionale si esprime potenzialità derivata dalle supposizioni immaginarie del soggetto; mentre con l'indicativo si designano constatazioni, ammissioni, dichiarazioni, giudizi di realtà o di irrealtà, espressioni di modalità responsive riguardanti l'essere mentale e coscienziale del parlante, quali il suo accorgersi, sapere, affermare, pretendere, negare, contestare.

⁵¹ Ivi, p. 66.

Per una linguistica enunciativa, nel modo di Bally, particolare importanza ha la dimensione 'vocativa' della frase, con cui si significano atteggiamenti vari dell'io nei confronti del suo altro, del suo tu, a cui egli si rivolge dando ordini, oppure pregandolo, supplicandolo, interrogandolo, chiedendogli.

È costante la presenza del tu nell'atto enunciativo del soggetto parlante (autore), che secondo i modi del suo proferire discorso predetermina il ruolo dialogico dell'altro: la frase dichiarativa, ad esempio, è imperniata su un tu interlocutore che ascolta; nella frase presentativa l'altro viene chiamato ad un ruolo di testimone.

Dentro la composizione grammaticale della frase convive, accanto al modo di rivolgersi del soggetto, anche il proposito o motivo che sottende lo scopo o il fine per il quale egli parla a qualcuno intorno ad un tema, che può essere esplicitato in modo variabile, dipendendo queste variazioni da motivi psicologici, dagli stessi dati della situazione, ossia dalle circostanze in cui si trovano a comunicare coloro che parlano.

Sul piano ermeneutico della stilistica grammaticale ballyana può risultare molto fecondo il discorso critico sui modi connettivi delle frasi tra loro, congiunte per coordinazione, ad esempio, oppure per giustapposizione: differenza significativa sul piano del senso, in quanto le frasi coordinate, seppure a volte indipendenti dal punto di vista grammaticale, partecipano alla stessa tematica riprendendola, anche in modo sottinteso, per ellissi, una dall'altra; mentre nella giustapposizione le frasi sono autonome, adducendo significati separati, sebbene non differenti.

Bally allarga il concetto di coordinazione sintattica alle proposizioni relative, intese come incisi della proposizione che le precede, con funzione semantica a carattere determinativo, procedendo dalla frase principale a cui sono collegate e dalla quale pur derivano per condensazione.

Il ruolo appositivo della coordinazione è soprattutto semanticamente logico, essendo esplicativo, informativo, riguardo a ciò che è detto prima nella proposizione precedente, oppure determinativo, nel senso che ne specifica il significato per delimitazione di riferimento, opponendolo in modo distintivo a sensi plurimi e differenti.

L'esplicitazione, dunque, come la determinazione fanno parte della sintassi d'accordo, con cui il discorso si caratterizza come aggiuntivo, complementare, chiarificatore; la determinazione, invece, restringe e distingue il senso del referente, fino a renderlo un ordine a cui bisogna attenersi.

Altre forme di coordinazione sono espresse con il parallelismo grammaticale, attuato con la ripetizione, con cui una stessa idea o un medesimo sentimento si replicano più volte ai fini di una gradazione di intensità semantica (si pensi all'anafora o all'epifora, ad esempio); con l'enumerazione, con la stessa opposizione antitetica, consistente nell'esprimere idee che si oppongono nel corrispondersi.

Ai fini di una semantica emozionale, riferita al modo discorsivo trasparente rispetto all'intenzione enunciativa del soggetto, degna di considerazione ermeneutica è la segmentazione grammaticale delle frasi, su cui insiste la critica stilistica di Bally, consistente in una condensazione di due coordinate, dalla saldatura imperfetta, sebbene complementari nel senso, essendo sottintesa una proposizione subordinata, non una coordinata, espressiva di una relazione logica come di causa-effetto, ad esempio: è da questa imperfezione che si possono distinguere il tema su cui si parla ed il proposito del soggetto parlante, affidato proprio a ciò che si allude.

La riflessione di Bally è molto interessante, anche perché approda ad una considerazione ermeneutica di profonda valenza critica; prendo spunto da una densa constatazione dello studioso, che qui cito in parte, per cogliere, in breve, la potenzialità di un discorso teorico, con possibile approdo metodologico per quanto riguarda la lettura del testo letterario:

“La storia dimostra che la maggior parte dei giri preposizionali o congiunzionali (il che fa lo stesso) sono nati dalla condensazione di due coordinate, e molti hanno conservato la forma segmentata”⁵².

‘In principio’ nasce la coordinazione tra frasi segmentate, dunque, da cui proviene il seguito logico, che si sviluppa nella subordinazione: una conquista nella determinazione del verbo della seconda frase coordinata, che connota una congiunzione di avvicinamento conseguente, effetto di un'interpretazione capace di spiegare e com-

⁵² Ivi, p. 98.

prendere, giustificare, determinando ciò che subordina implicitamente il rapporto di intermediazione dentro l'implicazione coordinativa.

Eppure, questo tipo di sviluppo proposizionale non è da solo sufficiente per cogliere la portata ermeneutica del fenomeno linguistico della segmentazione delle frasi: la grammatica espressiva di Bally, basata sulla 'creazione' linguistica del soggetto parlante e non sulla normativa grammaticale a cui egli deve necessariamente sottoporsi, invita a considerare l'emozione, dunque la logica emozionale, come motivo implicito della coordinazione segmentata. Che non è, come dicono i grammatici, ribadisce Bally, un "mezzo per porre in rilievo il solo predicato, secondo gli uni, il solo soggetto, secondo gli altri"⁵³, in quanto essi partono "dall'ipotesi che in ogni frase non ci possa essere che una sola idea dominante"⁵⁴.

"La segmentazione è un procedimento eminentemente espressivo"⁵⁵, invece, per cui la sua diversità di composizione deriva dalle "tendenze opposte dell'espressività", in riferimento ai propositi emozionali del soggetto, quali l'attesa e la sorpresa, ad esempio, motivati dal tema di riferimento nel suo produrre "un effetto di tensione, e fa desiderare il proposito, che acquista tutto il suo valore con questa preparazione [...] il proposito [può] rivelarsi all'improvviso, violentemente, e il tema è come l'eco di questa esplosione"⁵⁶.

Ne consegue che la coordinazione esprime un legame intimo, pertanto indeterminato, tra temi che il soggetto sente in modo 'tensivo', a differenza della subordinazione, la cui determinazione logica presuppone una connessione giustificativa e, comunque, oggettivamente ragionata.

L'attenzione nei confronti del proposito come elemento implicito in una frase, argomentata intorno a un tema, partecipa della dinamica motivazionale del discorso, che la sintassi ordinaria tralascia, preoccupandosi soltanto della determinazione semantica, di cui la resa logica è parte, non importa se in modo arbitrario, purché convenzionalmente convincente, a scapito dell'intensità del senso emotivo della frase, legata al proposito ed all'indeterminazione del tema, che,

⁵³ Ivi, p. 101.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Ivi, p. 100.

⁵⁶ *Ibid.*

come scrive Bally, decrescono mano a mano la frase “cresce in complessità, e specialmente in ragione del numero delle proposizioni”⁵⁷.

L'intensità semanticamente ermeneutica di una frase è cosa diversa dalla sua complessità, in quanto è effetto della condensazione, presente soprattutto nelle proposizioni nominali, nelle quali la copula compie un'azione analogica tra le parti discorsive collegate, esprimendo soprattutto la trasposizione della caratteristica del soggetto in predicato, prima considerata come relazione implicita tra due frasi coordinate: Bally fa l'esempio dell'espressione nominale “Dio è buono”, derivazione analogica delle due coordinate: “C'è un Dio, Egli è buono”⁵⁸.

La determinazione semantica che ‘accade’ nella congiunzione ipotattica delle proposizioni designa la stessa natura del significare concettuale, di per sé a carattere virtuale, che però diventa specifico ed attualizzato secondo la rappresentazione “reale” che ne fa il soggetto parlante con il suo discorso, con cui “inverte il rapporto tra l'estensione e la comprensione dei concetti; infatti, un concetto attualizzato è determinato in estensione e indeterminato in comprensione. Tutto ciò che viene pensato come reale è concepito come determinato, o almeno come determinabile, in quantità, anche quando non è possibile verificare questa quantità [...] La comprensione di oggetto attualizzato è parimenti inversa a quella di uno virtuale. Mentre questo è definito da un numero limitato di caratteri, l'attuale, essendo individualizzato, rinchiude in sé un'infinità di caratteri che nessuna esperienza pratica potrebbe esaurire”⁵⁹.

La conclusione critica pertinente, per quanto riguarda il discorso stilistico ballyano, basato sulla considerazione che il segno grammaticale si riferisce ad un significato sempre enunciativo ed insieme espressivo, essendo il “*dictum* e il *modus* complementari, in condizionamento reciproco”⁶⁰, non può non interessare la soggettività autoriale del testo, la cui presenza non perviene alla biografia dell'autore scrivente, ma alla sua presenza di senso sottintesa in ogni segno grammaticale, da interpretare come atto o gesto intenzionale implicito nel voler dire del discorso, nella tensione al dire enunciativo.

⁵⁷ Ivi, p. 107.

⁵⁸ Cfr. Ivi, p. 103.

⁵⁹ Ivi, pp. 108-9.

⁶⁰ Ivi, p. 68.

La grammatica, insomma, come *scena* rappresentativa di una presenza modale nel ‘ruolo di autore’, che parlando compie azioni identificanti l’io come coscienza responsiva, che pensa, in quanto: “non esiste rappresentazione pensata senza un soggetto pensante, e ogni soggetto pensante pensa a qualche cosa”⁶¹; che desidera ed augura al congiuntivo; suppone con il condizionale, essendo esso il “modo della potenzialità”⁶²; constata, giudica, dichiara all’indicativo, modo verbale con il quale il *dictum* si fa complemento oggetto, avendo per soggetto colui che, parlando, esprime qualcosa di identificabile con il suo pensiero; chiede con le frasi interrogative; si rivolge a qualcuno, partecipa in qualità di uditore-interlocutore, nel modo vocativo, con cui si pronuncia un ordine (frase imperativa), oppure si esprime una preghiera, una supplica o un’interiezione.

Infine, nella sintassi la presenza con ‘funzione d’autore’ caratterizza lo stile, la forma espressiva, la dimensione retorica entro l’evento stesso del farsi lingua dell’enunciazione: secondo il proposito con cui si partecipa a un tema da significare, in effetti, la determinazione del senso intensionale è scelta come concetto o come immagine, come ragione da esplicitare e giustificare, oppure come tensione evocativa da vivere nel dire della coscienza ‘senziente’.

Ne consegue che la lingua, in particolar modo quella letteraria, si fa espressione di un modo di essere parlante dell’uomo, che solo in qualità d’autore può esistere come coscienza vissuta: la quale ‘vive’ nelle parole prima che negli eventi, tra le forme della grammatica prima che tra i contorni dei motivi: eventi e sentimenti ‘grammaticati’ dal soggetto che sente secondo il senso con cui dubita, giudica, desidera; e i testi sono documenti compositivi di questo sentire, condensato in ogni parola ospitata nella continua e permanente messa in discorso del significare.

Dopo il breve percorso stil-grammaticale entro una parte non marginale della critica stilistica, mi sembra più agevole ritornare a Wittgenstein, da cui sono partito, a proposito delle due prime citazioni, che qui riferisco di nuovo (“Nessuna parola può essere sostituibile da un’altra in base all’effetto che ha; così non si può sostituire un gesto con un altro. (La parola ha un’*anima*, non semplicemente

⁶¹ Ivi, p. 69.

⁶² Ivi, p. 79

un significato.) E nessuno mai crederebbe che una poesia rimanga *essenzialmente immutata* quando, in seguito a un'opportuna convenzione, alle sue parole se ne sostituiscono altre"; – "La ricerca, se il significato di una parola sia il suo effetto, il suo scopo, ecc., è una ricerca grammaticale"), per proporre timidamente una loro possibile interpretazione, ai fini di cogliere l'importanza di una ripresa della lettura stilistica del testo, in chiave logico-ermeneutica.

L'anima 'posseduta' dalla parola è l'emozione enunciativa del parlante, racchiusa nel modo grammaticale in cui è impresso il gesto ermeneutico di lui come soggetto-autore: in effetti, è con l'*écart* grammaticale che egli 'cuce' il vocabolo 'scucito' dalla *langue* nella tela di senso del testo, composizione del dire tensivo entro il detto virtuale dell'insieme semantico della cultura.

Seguire la grammatica di un testo significa, pertanto, osservare la cucitura della tela compositiva, secondo la quale si creano le forme 'su misura' del contenuto da significare: ogni "goccia" grammaticale rappresenta un punto connettivo cucito nella stoffa verbale, lungo la direzione di senso, di di-segno ermeneutico, da imbastire e rifinire come scrittura rispondente ad uno stile, espressione intenzionale di un voler dire autoriale costitutivo della referenza 'aperta' al 'possibile', secondo la lingua della letteratura.

In effetti, facendo confluire la grammatica stilistica in quella logico-ermeneutica di Wittgenstein, alla domanda: "Che cos'è un pensiero? Di che specie dev'essere una certa cosa, perché possa svolgere la funzione del pensiero?", vale la risposta che il filosofo del linguaggio dona al suo riflettere come interrogare dialogico, premessa di ogni comprensione ermeneutica:

"E questa domanda è analoga a quest'ultima: che cos'è, o come funziona, una macchina da cucire? – Ma la risposta, che sarebbe analoga alla nostra, suonerebbe: 'Guarda il punto, che la macchina deve cucire: ciò che la macchina essenzialmente è si può vedere dal punto; tutto il resto può essere così, o altrimenti'. Qual è allora la funzione, la qualificazione del pensiero? – Se è il suo effetto, allora non c'interessa. Non siamo nel dominio delle spiegazioni causali, qualsiasi spiegazione di questo genere ci suona banale"⁶³.

⁶³ L. WITTMENSTEIN, *Grammatica filosofica*, cit., p. 70.

Raul Mordenti

L'altro e il senso del testo

Abstract: *The human being is an animal applied to sense, it is a being-towards-sense. There are only two characteristics of the human being as universal as this need for sense: language and mortality. The human need for sense, the urge to give sense to things and facts around us (that is, to our own being in the world) is the origin of this wonderful system of the collective imagination, from theologies to ideologies. This explains the central role of storytelling (which is nothing but giving sense to events and communicating them to someone) and, in general, of this hypersemantized mode of inter-human communication we call literature. In these efforts the Other (considered as necessary limit and enrichment of identity) is therefore radically implicated, because the Other is the prerequisite of language and human work, of the co-operation, that is based on language (as explained by the myth of the Babel tower ingeniously revised by Dante). The problem is whether the "western mode" of literature (to be precise: its romantic-idealistic version, of which the final crisis is evident) is based on an implicit and radical denial of the Other (the so-called "western ontology"). To conclude, this essay proposes some possible aims for a new literary criticism consciously based on otherness considered as decisive value.*

1. Il senso

L'essere umano è un animale rivolto al senso, è un essere-per-il senso. Il senso delle cose, cioè il fatto che il suo stare nel mondo e che le cose del mondo abbiano un senso, rappresenta per l'animale umano un bisogno primario, un'esigenza vitale e imprescindibile, così che essere privati del senso delle cose, oppure essere immersi in cose prive di senso, rappresenta per gli umani una sofferenza insopportabile.

È tanto vero che l'uomo è un essere-per-il-senso che la punizione per i soldati della Legione Straniera (ai quali evidentemente non poteva rappresentare alcuna minaccia il carcere, essendo per loro normali le condizioni di disagio estremo) consisteva nell'essere costretti a fare cose *del tutto prive di senso*, come ad esempio costruire dei muretti e poi, una volta terminati, distruggerli con le proprie stesse mani; un'analogia assoluta insensatezza di ogni gesto, reso peraltro coattivo, rappresenta l'essenza anche del sadico carcere punitivo per i *marines* americani messo in scena dal Living Theatre in uno spettacolo memorabile.

È tanto vero che l'uomo è un essere-per-il-senso che anche nella situazione estrema del *lager* nazista, in cui Primo Levi è totalmente immerso nel radicale non-senso di non-uomini "ridotti a sofferenza e bisogno, dimentichi di dignità e di discernimento" (*Se questo è un uomo*), il luogo residuo della resistenza umana è da lui trovato – secondo un recente saggio della psichiatra e psicoanalista Teresa Carratelli – nella costruzione di una "relazione diadica specifica, volta a osservare, a pensare e a modulare la sofferenza mentale devastante, *il senso di Sé*"¹; insomma la resistenza di Levi ad Auschwitz sarebbe stata una sorta *sdoppiamento*, che lo mise in grado di elaborare una testimonianza-racconto capace di *dare senso* all'universo senza senso che è Auschwitz. Su questa funzione decisiva dell'umano raccontare ritorneremo fra poco.

È tanto vero che l'uomo è un essere-per-il-senso che quando le cose che accadono nel mondo intorno a lui non hanno alcun senso (e, allo stato delle nostre conoscenze, noi non possiamo escludere affatto che proprio questa sia la vera verità delle cose) allora, per sfuggire a tale assoluta e insopportabile insensatezza, gli esseri umani associati fra loro attivano i meravigliosi meccanismi collettivi e creativi

¹ T. I. CARRATELLI, *L'Uomo nello scrittore e lo Scrittore nell'uomo*, in "Psicoanalisi. Rivista della Associazione Italiana di Psicoanalisi", xvi, 2 (luglio-dicembre 2012), pp. 79-87 (p. 79); sottolineatura nostra. Sul problema del linguaggio nella situazione estrema dei *lager* nazisti sono fondamentali gli studi di Fontana; cfr. ora: F. M. FONTANA, *Immagini del disastro prima e dopo Auschwitz. Il "verdetto" di Adorno e la risposta di Celan*, Mimesis, Milano 2012.

della *costruzione di senso*: le cosmogonie, le mitologie, le genealogie, le teologie, le filosofie, le scienze, le ideologie, le religioni. Forse – ancora più radicalmente – deriva da tale troppo umana esigenza di senso anche la nostra costruzione delle catene di cause ed effetti, le quali aspirano a proiettare sul mondo (in modo spesso artificiale e non senza forzature) la sensatezza della ragione umana. Come se tutta intera la costruzione del simbolico da parte dell'umanità associata nel corso della sua storia non rappresenti altro che un dispositivo messo in atto per rispondere a un'esigenza fondamentale, altrettanto ineludibile e universale del nutrirsi e del riprodursi: costruire attorno a sé una *sfera di senso* (qualcosa di simile alla “noosfera” di cui parla Teilhard de Chardin), la quale sembra indispensabile alla sopravvivenza dell'uomo tanto quanto l'atmosfera o la biosfera. Al centro di questa sfera di senso l'umanità ha collocato se stessa.

Non un filosofo, non un religioso, ma un economista che è stato anzi fra gli addetti principali alla gestione diretta del mondo capitalistico, Jacques Attali, osserva nel suo libro intitolato *Il senso delle cose*, che proprio questo *dare senso* “è in primo luogo la funzione del religioso, poi quella della scienza, in ogni caso quella del *potere*”². La parola “potere” connessa al senso delle cose, specie se pronunciata da un potente come Attali, merita di essere presa sul serio.

Si potrebbe notare che i poteri presentano se stessi, fino dai tempi più antichi, come *poteri del senso delle cose*, delle misure, delle norme, delle regole e anzitutto del *calendario*; il calendario (ci insegna Le Goff) è tempo misurabile e ricorsivo, e dunque – molto prima di qualsivoglia orologio – il primo e decisivo “sforzo compiuto dalle società umane per domesticare il tempo naturale”³, in altre parole per dare nome e senso al tempo, come se questa fosse una radice cruciale dell'instaurarsi di ogni potere. Si potrebbe dire, parafrasando Orwell, che chi controlla il calendario controlla il tempo collettivo di una società e gli conferisce senso, strutturando le attività di memoria collettiva (ad esempio le festività, le ricorrenze, gli anniversari, i ritmi della vita associata, etc.). Quale potere è più potente di questo? Non

² J. ATTALI, *Il senso delle cose*, con la collaborazione di Stéphanie Bonvincini, Fazi, Roma 2011.

³ J. LE GOFF, *Storia e memoria*, Einaudi, Torino 1982, pp. xiv-xv.

per caso gli imperatori cinesi assumevano il titolo di “Padrone unico del Calendario” e anche nelle nostre società occidentali questo potere calendariale appartenne agli imperatori, a Dio e ai papi⁴, e perfino la rivoluzione francese dovette prendere atto della difficoltà insormontabile a scardinare quel potere, che ancora una volta è – con evidenza – potere sul senso, *potere di senso*.

2. *L’universalità della ricerca di senso*

Proprio l’universalità è la caratteristica del bisogno (e della ricerca) di senso che più ci deve impressionare e che forse può aiutarci di più a capirne la natura.

Ci parla dell’universalità della ricerca di senso il fatto che – come abbiamo visto – non ci sia mai stata e non ci sia nessuna civiltà o cultura umana che non si sia misurata con questo problema e non l’abbia, a modo suo, risolto.

Ma forse niente allude a questa universalità più della densità semantica della stessa parola “senso”. Non provo neanche ad elencare tutti i numerosi e diversi significati che attribuisce a questa parola il Dizionario Sabatini-Colletti (ne andrebbe tutto intero lo spazio del mio intervento, e non basterebbe⁵), mi limiterò a richiamare l’attenzione sulle *differenze radicalissime* che intercorrono fra questi significati i quali coprono per intero tutto lo spazio dal soggettivo all’oggettivo, dalla più materiale empiria alla più fantasmatica immaterialità.

Senso significa ciò su cui abbiamo finora (sia pure implicitamente) argomentato, cioè è il significato vero delle cose, e anche in questo caso si potrebbe distinguere fra ciò che il teologo Hans Küng chiama “senso piccolo” e il “senso grande”; ma senso è anche la facoltà di sentire, cioè di subire alterazioni da oggetti esterni (così in Aristotele

⁴ Cfr. R. MORDENTI, *Memoria*, in “Nuova storia universale. I racconti della storia. Uomini, donne, vita quotidiana”, diretta da F. Cardini; M. Rosa; A. Schiavone, UTET, Torino 2005, pp. 357-371 (p. 367).

⁵ Se ci misurassimo con tale compito, non potrebbe certo mancare il riferimento a un recente grande successo del cantante Vasco Rossi, il quale afferma di voler dare senso a qualcosa che, forse, senso non ne ha.

e san Tommaso), ed è anche “il complesso delle stesse sensazioni e dei desideri”, dei sensi, in cui spicca evidentemente la sfera del sesso; senso è un organo, o l'organo, dei sensi e di tutti i sensi, cioè il generalissimo “recettore”, ma è anche (con Cartesio) la capacità di giudicare bene e di distinguere il vero dal falso (dunque quasi un sinonimo di ragione); e poi senso è “senso comune” (un'espressione che richiederebbe una trattazione tutta per sé), che significa già per i latini consuetudine, gusto, modo di vivere e di pensare e di parlare prevalente e condiviso; ma senso è anche interfaccia inscindibile di significato (o addirittura riducibile a questo, come per Wittgenstein); e ancora: senso è intenzione, scopo, valore, vettore di un campo, ad esempio il senso di una strada, come la *Einbahnstrasse*, la *Strada a senso unico*⁶, il titolo del libro (1926-27) di Walter Benjamin il quale precisa, un po' misteriosamente⁷, in esergo:

Questa strada si chiama
VIA ASJA LACIS
dal nome di colei che
DA INGEGNERE
l'ha aperta dentro l'autore⁸.

Ma dunque senso è anche direzione, verso, orientamento. Forse proprio quest'ultimo significato, quello che ha a che fare con lo spazio (apparentemente così modesto se confrontato agli altri), è invece quello fondamentale e originario: “cercare un senso” potrebbe essere anzitutto trovare per la propria posizione nel mondo un dentro e un fuori, un sopra e un sotto, una destra e una sinistra, insomma cercare di *darsi* un senso, dopo che con il parto siamo stati proiettati irrimediabilmente fuori da una situazione meravigliosa in cui nessuna di queste dimensioni esisteva per noi. Quest'ultimo significato di senso sarebbe allora la radice della domanda: “Dove mai sono capitato?”, e le risposte (sempre, ahimé, poco convincenti) che via via ci diamo

⁶ W. BENJAMIN, *Strada a senso unico*. Nuova edizione accresciuta, a cura di G. Schiavoni, Einaudi, Torino 2006,

⁷ Si tratta forse di amorosi sensi?

⁸ Ivi, p. 3.

a questa domanda capitale servirebbero a mettere ciascuno di noi al centro di una piccola e personalissima, ma necessaria, sfera di senso.

Così, ancora una volta, un'elaborazione culturale servirebbe a risarcire una condizione umana di per sé sconvolgente e insopportabile.

3. *Senso e linguaggio*

Sembra che ci siano per l'uomo solo due cose altrettanto caratteristiche ed altrettanto universali della ricerca di senso: l'essere mortale e l'essere dotato di linguaggio. Esiste forse un nesso fra queste tre cose universalmente umane (l'essere un animale rivolto al senso, che muore e che parla)? È solo il linguaggio umano che dà senso alle cose del mondo, e il testo non è altro che lo sforzo di stabilizzare il senso che esso veicola, al fine di sfidare lo spazio e il tempo della morte. Da questo punto di vista l'endiade "testo e senso" o l'espressione "senso del testo" sarebbero tautologie, perché il testo è ciò che conferisce senso e il senso è costitutivamente testo.

Non per caso dare nome alle cose, cioè attribuire loro un senso, è una funzione adamitica, come si legge in *Genesi*, 2, 19:

Allora il Signore Dio plasmò dal suolo ogni sorta di bestie selvatiche e tutti gli uccelli del cielo e li condusse all'uomo, per vedere come li avrebbe chiamati: in qualunque modo l'uomo avesse chiamato ognuno degli esseri viventi, quello doveva essere il suo nome.

Si noti che il problema del nome (possiamo dire ormai: del potere del nome) è al centro di uno dei miti fondativi della nostra cultura, quello della torre di Babele, che ha tanto interessato e affascinato autori come Gadamer⁹, Borges o Steiner:

Tutta la terra aveva una sola lingua e le stesse parole. Emigrando dall'oriente, gli uomini capitarono in una pianura nel paese di Sen-

⁹ H.G. GADAMER, *La diversità delle lingue e la comprensione del mondo* (1990), in ID., *Linguaggio*, a cura di D. Di Cesare, Laterza, Roma-Bari 2005, pp. 73-84 (p. 73).

naar e vi si stabilirono. Si dissero l'un l'altro: [...] «Venite, costruiamoci una città e una torre, la cui cima tocchi il cielo; *facciamoci un nome* per non disperderci su tutta la terra». (Gn 11, 1-4; la sottolineatura è nostra NdR)

Dove la *hybris* del gesto, punita dal Cielo, non consiste tanto nella costruzione della torre quanto nella pretesa di unità, anzi per essere più precisi di *uni-vocità*, nella riduzione dei tanti nomi naturali a un solo nome, e artificiale (“facciamoci un nome”), cioè nella soppressione delle differenze fra gli umani. Si tratta di differenze anzitutto linguistiche che – come annota Ricoeur¹⁰ – la stessa Bibbia, poco *prima* del racconto di Babele, aveva presentato come un dato di fatto assolutamente positivo dell'umanità post-diluvio:

Questi sono i figli di Sem, secondo le loro famiglie e le loro lingue, nelle loro regioni e nelle loro nazioni. Queste sono le famiglie dei figli di Noè, secondo la loro genealogia nelle loro nazioni. Da essi poi uscirono i popoli che si sparsero sopra la terra dopo il diluvio. (Gn 10, 31-32)

Le lingue dunque sono già tante prima di Babele, ma è una diversità interna alla famiglia umana, che non impedisce ancora l'unità del genere umano; direi che questa pluralità delle “loro lingue” sembra prevedere la traducibilità, sembra essere vocata alla traduzione.

Come se, dopo la cacciata dall'Eden, non potesse più appartenere all'uomo il potere semidivino e troppo puro di nominare univocamente le cose dando loro un senso e uno solo (“in qualunque modo l'uomo avesse chiamato ognuno degli esseri viventi, quello *doveva* essere il suo nome”), ma invece gli appartenesse ora il compito umanissimo e spurio di comunicare sensatamente attraverso le differenze dei nomi, e di riuscire in tal modo a collaborare. Con-

¹⁰ P. RICOEUR, *La traduzione. Una sfida etica*, a cura di Domenico Jervolino, tr. it. di I. Bertoletti; M. Gasbarrone, Morcelliana, Brescia 2001, p. 61. Mi piace ricordare che sono debitore di queste riflessioni al collega Giuseppe D'Acunto e al suo saggio intitolato *Estraneità e traduzione. Babele come paradigma del problema etico della differenza* (Gadamer, Ricoeur, Derrida, in corso di stampa nella rivista “Testo e Senso” on line (www.testoesenso.it)).

laborare, cioè lavorare insieme fra umani: è questo, a ben vedere, sia lo scopo che il segno della reciproca comprensione. Lavorare è infatti per l'uomo sempre un con-lavorare, e il suo strumento principale (ce ne rendiamo noi conto oppure no) è dunque il linguaggio.

Nel meraviglioso mosaico del pavimento della cattedrale dell'Annunziata di Otranto (non lontano dal paese meraviglioso che ospita questo incontro) c'è, entrando sulla sinistra, la torre di Babele. Questa è rappresentata soprattutto in riferimento al lavoro umano: nel riquadro immediatamente superiore, dietro a un Noè inginocchiato, cinque uomini sono impegnati nelle lavorazioni del legno (costruiscono l'arca), e proprio nel riquadro dedicato alla torre altri quattro sono addetti ai lavori dei campi, forse alla viticoltura¹¹; ma è proprio intorno e dentro la torre che si addensa il numero maggiore di lavoratori, ben quattordici se non ho contato male, in assoluto il maggior concentrazione di figure di tutto il mosaico, e non c'è da sorprendersi di questo se consideriamo che si tratta, in un certo senso, di un autoritratto collettivo, cioè della rappresentazione del lavoro edile da parte di chi in quel momento, nel costruire quella cattedrale e quel pavimento, stava facendo quello stesso lavoro¹².

Questo aspetto operativo e lavorativo, di collettiva attività produttiva, è legato strettamente al reciproco comprendersi delle lingue e non può essere in alcun modo sottovalutato nel mito della torre di Babele. Questo nesso non sfugge al genio di Dante che nel *De Vulgari Eloquentia* (I, vii, 6-7)¹³ lo sottolinea con forza straordinaria, arrivando a descrivere una situazione in cui la confusione delle lingue non separa gli uomini secondo le nazioni bensì secondo le loro diverse funzioni nel lavoro produttivo (non voglio arrivare qui a dire: secondo le classi; anche se proprio a conclusione del passo che citeremo non manca un attacco diretto di Dante ai potenti):

¹¹ Allude maliziosamente alla passione per il vino la presenza qui (il primo a destra) ancora di Noè, con tanto di nome scritto accanto alla testa?

¹² Mi piace pensare che qualcuno degli ignoti mosaicisti della cattedrale abbia rappresentato qui se stesso o un proprio compagno di lavoro.

¹³ In verità Dante non riprende questo tema parlando della torre di Babele nel XXXI dell'*Inferno*.

...chi comandava i lavori, chi progettava le costruzioni, chi erigeva muri, chi li squadrava con le livelle, chi li intonacava con le spatole, chi era intento a spaccare le rocce, chi a trasportare massi per mare e chi per terra, e altri diversi gruppi attendevano a diversi altri lavori; quando furono colpiti dall'alto del cielo da una tale confusione che, mentre tutti si dedicavano all'impresa servendosi di una sola e medesima lingua, resi diversi da una moltitudine di lingue dovettero riunirci, e non seppero più accordarsi in un'attività comune. Infatti solo a coloro che erano concordi in una stessa operazione rimase una stessa lingua ("Solis etenim in uno convenientibus actu eadem loquela remansit..."): per esempio un'unica lingua per tutti gli architetti, una per tutti quelli che rotolavano massi, una per tutti quelli che li apprestavano; e così accadde per i singoli gruppi di lavoratori. E quante erano le varietà di lavoro in funzione dell'impresa, altrettanti sono i linguaggi in cui in questo momento si separa il genere umano; e quanto più eccellente era il lavoro svolto tanto più rozza e barbara è la lingua che ora parlano. ("...et quanto excellentius excercebant, tanto rudius nunc barbariusque locuntur").

Ecco dunque l'attacco di Dante ai potenti! Con questa specie di contrappasso in terra (tanto più si è potenti tanto peggio si parla) si arriva a Nembrot, il colpevole di Babele, "per lo cui mal coto / pur un linguaggio nel mondo non s'usa / (...) / ché così è a lui ciascun linguaggio / come 'l suo ad altrui, ch'a nullo è noto"; dunque, dato che Nembrot è un gigante, nessuno pensi ai nostri potenti, e meno che mai a ministri o ministre dell'Università, magari mentre dicono con accento calabro-bresciano: "Raphèl may, amèch zabì almi". Ma "lascianlo stare e non parliamo a voto" (*Inf.*, XXXI, vv.77-78, 80-81, 67, 79).

Per tornare in più spirabil aere, certo è – come afferma ancora Ricoeur – che dopo Babele "comprendere è tradurre"; naturalmente intendendo in senso forte "tradurre", cioè dandogli il significato di con-laborare, di aprirsi a sensi diversi portandoli all'unità della comprensione condivisa, comprendere *la* diversità dei nomi, *le* diversità del senso.

4. *Senso e narratività*

Se dunque il linguaggio e il suo farsi testo è il luogo privilegiato dello sforzo umano di dare senso delle cose del mondo, siamo finalmente arrivati a casa nostra, cioè alla letteratura.

Cosa è infatti la letteratura se non una ipersemantizzazione del linguaggio nei testi, un linguaggio più forte e più denso che vuole dire, e sa dire, più cose? Che cosa è la letteratura se non uno dei massimi sforzi messi in atto dall'uomo di dare senso alle cose per comunicarle? Sottolineo "*dare senso alle cose per comunicarle*": sono due cose diverse, non una soltanto, ma reciprocamente implicate e co-essenziali. Non sarebbe nulla dare senso alle cose se non si comunicasse tale senso a qualcuno, se non lo si con-dividesse. Si potrebbe forse anche dire che la follia altro non è se non la condanna di Nembrot, cioè l'incapacità di produrre un discorso condiviso, o condivisibile.

All'interno del vasto campo del letterario c'è un settore in cui il ruolo di elaborazione e di comunicazione del senso da parte della letteratura si evidenzia particolarmente, e questo luogo è *il racconto*. Il testo narrativo, trasformando l'esperienza in un discorso, conferisce un qualche *senso* alle vicende del mondo; in mancanza di una narrazione queste ultime sarebbero solo un caos non padroneggiabile, fatto di esperienze diverse e sconnesse, di immagini slegate e affollate derivanti di continuo dalla pratica degli uomini e dall'attività mnestica della loro mente.

Si noti che la medesima narratività garantisce, al tempo stesso, anche una forte trasmissibilità sociale dei testi che produce (ma dunque anche del loro senso), e riesce a far questo attraverso il misterioso piacere indotto nel pubblico dalla fruizione di un testo narrato.

Facciamo un esempio banale: la situazione che noi tutti viviamo qui in questo istante del nostro Convegno è fatta in realtà di migliaia e migliaia di cose, che vanno dal calore dell'aria al colore della luce, dal vicino che abbiamo accanto al peso del cellulare nella nostra tasca, fino al prurito che può cogliere il piede sinistro di qualcuno di noi oppure alle idee geniali o ai sogni che ci sono venuti in mente;

e non solo queste cose sono tante e tantissime, tendenti all'infinito, ma esse sono anche in continuo movimento, come la lancetta del nostro orologio e come la luce del tramonto o il crescere progressivo del prurito del piede sinistro di qualcuno di noi, oppure la voglia di andare a fare pipì per gli anziani con problemi di prostata; e, cosa ancora più grave, tutto ciò si svolge in contemporanea, cioè *mentre* il sole tramonta il prurito al piede cresce (o diminuisce), e senza che fra queste cose esista (almeno apparentemente) alcun nesso. Così se noi volessimo dire (cioè riflettere nel linguaggio) tutte le cose che effettivamente accadono qui anche in un solo nostro istante, ebbene questo dire non avrebbe fine, e se anche riuscissimo a farlo finire esso non avrebbe alcun senso (notiamolo *en passant*: basterebbe questo a capire quanto siano ingenui le pretese del realismo inteso come fotografia della realtà, Lukàcs direbbe del realismo come *réportage* e non come rappresentazione).

Se della nostra situazione attuale in questo momento io volessi dare conto (o narrare, che è lo stesso) dovrei invece prescindere da molte delle cose che accadono, anzi da quasi tutte, *sceglierne* solo alcune, e dovrei di necessità dirne alcune prima di altre, *stabilire una sequenza*¹⁴, dovrei insomma selezionare le cose e metterle in una sequenza unilineare, cioè organizzare un testo narrativo che abbia un inizio, un mezzo e una fine. Naturalmente l'unilinearità della sequenza comporta di per sé la necessità della selezione, e forse è proprio questo duplice e simultaneo gesto (selezionare e organizzare in sequenza) ciò che aiuta a conferire senso alle cose.

Notiamo una coincidenza assolutamente significativa: Aristotele nella *Poetica* (cap.VII, 1451/a) per definire che cosa è il *mythos* (una parola che si può tradurre anche con "racconto") usa un concetto che – come spesso gli accade – è apparentemente banale ma in realtà è profondissimo: un *mythos* è appunto qualcosa "che ha principio e mezzo e fine":

Principio è tutto ciò che non ha in sé veruna necessità di trovarsi dopo un'altra cosa, ma è naturale che un'altra cosa si trovi o sia per

¹⁴ Definisco con Peirce (*Coll. Pap.* 3 562b) "sequenza" come "un insieme di termini fra i quali intercorre una relazione di prima e dopo".

trovarsi dopo di lui. Fine, al contrario, è ciò che per sua propria natura viene a trovarsi dopo un'altra cosa, o che ne sia la conseguenza necessaria o che semplicemente le sussegua nell'ordine. Mezzo è ciò che si trova dopo un'altra cosa, e un'altra è dopo di lui.

Questo svolgersi sequenziale del narrare vige – si noti – quale che sia il medium tecnologico che il racconto adotta¹⁵. Ma ciò significa che il narrare si rafforza ulteriormente, e rafforza la sua efficacia sociale, per il fatto di svolgersi in modo isomorfo rispetto a una delle dimensioni essenziali del vivere umano: il tempo.

Il tempo (almeno quello da noi percepito) si svolge infatti ferreamente secondo una sequenza sola, la linea del prima/poi: quello che era prima diventa poi (e mai accade l'inverso) e ad ogni prima segue sempre un poi, e uno solo. Non si confondano con questa costitutiva linearità le possibilità narrative della prolessi e dell'analepsi (su cui torneremo fra poco): anche il più vertiginoso *flash-back* viene letto in sequenza, cioè *prima* della pagina che segue e *dopo* la pagina che lo precede; e se si invertisse l'ordine di lettura delle pagine si otterrebbe solo di determinare un'altra e diversa linea sequenziale, ma sempre di una sequenza si tratterebbe.

Si noti che questa cogente e ineliminabile unilinearità sequenziale appartiene alla lettura, a ogni lettura e anzi alla lettura in quanto tale, alla lettura in sé, alla lettura in quanto azione umana¹⁶.

¹⁵ Anzi la costrizione della unilinearità sequenziale sembra ancora più cogente per la narratività orale, che si svolge secondo un solo canale, mentre la scrittura sembra consentire, ma solo in apparenza, qualche pallida e limitata forma di coesistenza e contemporaneità di sequenze discorsive diverse.

¹⁶ Mi sia consentita una digressione: vorrei cogliere quest'occasione per cercare di smentire quello che a me sembra un pregiudizio originato da alcune caratteristiche spettacolari del testo informatico, e in particolare dell'ipertesto; si dice spesso che il testo informatico, e l'ipertesto in particolare, segnerebbe la fine della lettura sequenziale e darebbe luogo a una nuova lettura ipertestuale o simultanea; è un pregiudizio diffuso e alla moda, ma a mio parere del tutto infondato. Per quanto il testo possa essere proposto in una forma materiale non sequenziale e non unilineare (testo barthesianamente articolato in "lessie", testo circolare, testo "esplosivo" sulla pagina, e chi più ne ha più ne

5. Il potere della narrativa di “giocare” con il tempo

Esiste dunque fra narrativa e lettura un nesso strettissimo e cogente che consiste nel comune poggiarsi sulle caratteristiche di linearità del tempo umano in quanto tale. Ma queste regole, se valgono per il gesto della lettura (o dell'ascolto) non valgono naturalmente più per i meccanismi di fantasia o di immaginazione che il racconto è capace di attivare nella mente dei suoi fruitori.

Appartiene anzi alla narrativa (e forse rappresenta il più vero fondamento del misterioso piacere che le è connesso) la straordinaria capacità di “giocare” con il tempo, di arrestarlo, di anticiparlo, perfino di farlo svolgere all'indietro nella mente di chi legge/ascolta; non per caso in alcune delle forme archetipiche e modellizzanti della narrativa (si pensi alle *Mille e una notte* o al *Decameron*) l'attività del narrare si presenta come capacità di dare scacco alla morte, o di rinviarla. Mi sembra che abbia un profondo significato il fatto che queste manifestazioni fondamentali della nostra narrativa mettano

metta), la lettura umana resta di fatto sempre (direi: ossessivamente) sequenziale e uni-lineare, si svolge cioè lungo una sola linea, quella del prima/poi (e poco conta se questo movimento lineare si svolga da sinistra verso destra, da destra verso sinistra, o dall'alto verso il basso o viceversa, o tracciando un cerchio con il nostro sguardo, etc.). La percezione simultanea non appartiene infatti alla lettura (a meno, beninteso, che non si intenda “lettura” in senso metaforico, come quando si dice “leggere” un quadro, o un film). Né va confusa la cosiddetta lettura rapida con il concetto di simultaneità. Ma se non esistono letture di testi verbali che non siano lineari allora un testo verbale organizzato in modo non lineare (tale è un ipertesto) può dare luogo, nel momento della sua fruizione lettoriale, a una lettura intermittente, sincopata, continuamente interrotta e ripresa da un punto diverso, e chi più ne ha più ne metta, ma mai a una lettura non-lineare o multi-lineare; insomma la linea della lettura può anche essere trasformata in una serie disordinata di segmenti, ma la lettura di ciascuno di questi segmenti lettoriali (e dunque l'atto della lettura in quanto tale) sembra rimanere, se in sé considerata, del tutto lineare. E le parti dell'ipertesto che non saranno percorse da una simile lettura, resteranno semplicemente non-lette, cioè non realizzeranno – almeno per il momento – la loro potenzialità di lettura, esattamente come accadrebbe alle pagine di un libro che rimanessero chiuse o trascurate dal Lettore.

in scena situazioni in cui attraverso il racconto *si combatte il tempo*, che è sempre il tempo della morte, o perché la si rinvia raccontando (le *Mille e una notte*) oppure perché, nello spazio artificiale costruito dalla narrazione, la morte (nel caso del *Decameron* la peste) – per dir così – resta “fuori” e non può più nuocere. In realtà un tale rassicurante spazio narrativo, in cui il tempo è fatto oggetto di manipolazione fantastica e dunque la morte è sospesa ed esclusa, è costruito anche dal più banale dei nostri “C’era una volta...”.

D’altra parte senza racconto non ci sarebbe memoria (o almeno memoria comunicabile), ma solo una serie di immagini come frammentari residui di sensazioni o fantasie. È questo, come è noto, il limite invalicabile con cui si misura anche la psicoanalisi: essa non può lavorare sui sogni o sulle emozioni o sulle sensazioni *in quanto tali* ma sempre solo sul *racconto* di tali sogni, emozioni o sensazioni. Sappiamo anche che una volta che le attività memoriali siano state organizzate e articolate in un racconto, è poi questo stesso racconto (e non più le immagini originarie) a costituire l’oggetto dei successivi atti di memoria: si spiegano così le caratteristiche modalità delle “storie di vita” delle famiglie raccontate dai protagonisti a distanza di tanti anni oppure raccontate in assoluta buona fede come proprie anche quando esse – calendario alla mano – si riferiscono senza dubbio ad altre generazioni: il narratore in realtà non racconta più le “cose” (chiamamole così) ma ri-racconta il racconto che altri, o lui stesso, ha già raccontato. In questo senso il racconto non costituisce solo la *forma* della memoria ma anche il suo vero *oggetto*; non solo ricordiamo “in forma di racconto” ma ricordiamo soprattutto i nostri stessi racconti, e non direttamente le “cose” che li hanno occasionati.

6. *La letteratura come luogo residuo del soggetto metafisico e logocentrico*

Resta da affrontare – per fedeltà al nostro titolo – in problema dell’altro, cioè del rapporto fra l’io e l’altro, nella costellazione provvisoria che ci siamo costruiti finora.

Chiarisco subito che non mi riferirò qui all'“altro” come tema o argomento del letterario, in un arco che va dall'esotismo orientalista e imperialista descritto da Said fino al suo rovesciamento nella rivendicazione orgogliosa della pluralità dei punti di vista subalterni dei *cultural studies*. Non ci può più bastare infatti il “politicamente corretto” dei western che proclamano “buoni” i pellerossa, perché è in gioco molto di più, a cominciare – ad esempio – dal fatto che lo stesso termine “pellerossa” è considerato oltraggioso e razzista dai nativi americani. Ciò che va sottoposto a critica non è più solo, banalmente, l'attribuzione dei ruoli “buono” *Vs* “cattivo” ma, ben più radicalmente, è il potere di nominazione, o – più in generale – il potere di narrazione, insomma il *potere di senso*, che organizza per intero le nostre letterature. Dunque occorre andare più a fondo – se ci riusciamo – e cercare di capire che ruolo gioca la letteratura in rapporto al problema dell'“altro”, più precisamente al problema dell'“io” *Vs* “l'altro”.

E qui il discorso si fa particolarmente impervio e delicato, giacché non c'è dubbio che la letteratura (o almeno la nostra letteratura occidentale) abbia molto a che fare con l'“io”, e forse troppo. Ciò è vero anche per il senso comune¹⁷, ed è tanto più vero per gli addetti professionali alla letteratura (siano essi scrittori o critici): per tutti costoro la letteratura, la poesia, è definita e vissuta come luogo eminente della soggettività umana. Il poeta è visto infatti come colui che liberamente *crea*, è un creatore increato che *ex nihilo* produce idee e parole, insomma un demiurgo, luogo della più pura soggettività umana e, in questo senso, egli è una specie di semidio; non a caso il suo prodotto – la poesia – viene offerto a una forma di fruizione che ha molto a che fare con la *contemplazione*. In termini più ristretti, critico-letterari, si potrebbe anche dire che il romanticismo e l'idealismo sono duri a morire, oppure che essi continuano a dominarci ben oltre la loro stessa morte.

La domanda (ancora una volta inevitabilmente radicale) che si impone a questo punto del nostro ragionamento è allora la seguente:

¹⁷ Il poeta, nell'immaginario comune, è un uomo, solo e pensoso, e del tutto concentrato su di sé.

è davvero un gesto innocente pensare il mondo alla luce di questa idea di poesia, cioè a partire da un Io tanto forte, in termini di “io” *Vs* “l’altro”? Oppure questa stessa dicotomia contiene già in sé una insopportabile gerarchia, come un uovo di serpente destinato a produrre, prima o poi, gli orrori del razzismo e della guerra?

Esiste una corrente di pensiero che ritiene *niente affatto innocente* il pensiero occidentale, o almeno (se questa categoria appare troppo confusa e onnicomprensiva) la cosiddetta ontologia, la metafisica ontologica che, da Platone in poi, identifica l’essere con il pensiero e che, in effetti, rappresenta tanta parte della tradizione filosofica occidentale.

Anche l’io-penso cartesiano, nonostante la sua apparente neutralità, contrabbanderebbe l’istinto di dominio. Poiché tutto ciò che “sta fuori” dalla *res cogitans* è ridotto a *res extensa*, oggetto meramente quantitativo, compresa la Natura e gli altri uomini, ecco che inevitabilmente l’“Io penso” si può relazionare solo ad un non-Io, ad un Esso, e non mai ad un Tu. L’Altro è dunque una *cosa*, e (ciò che più conta per la ragione borghese) è un *possedibile*. L’Io-penso fonda così se stesso, la soggettività forte della ragione borghese, come soggettività di dominio e di rapina. Fuori da un tale Io può esistere solo ciò che Ernesto Balducci definiva una “feroce oggettivazione”.

In questo modo il pensiero si identifica senza residui con la ragione, la ragione con l’uomo-individuo, e tale uomo-ragione è l’Essere stesso, o meglio l’unico essere che conti; così, e solo grazie a questa triplice riduzione, l’uomo diviene *il Soggetto* (con l’articolo determinativo dell’unicità e la maiuscola che si deve alla divinità). Dopo un tale gesto fondativo “chi parla” (in effetti l’unico soggetto che parla, che può parlare, che il discorso della ragione autorizza a parlare ed a parlarsi) parlerà sempre e soltanto tautologicamente, per dire se stesso, parlerà insomma solo *a partire da* un Io fortissimo ed esclusivo, l’Io occidentale, un centro che non richiede né permette (ma semmai solo *tollera*) altri punti di vista.

Così l’Illuminismo, nato per illuminare con la luce della ragione il mondo intero, avrebbe come esito un paradossale sciovinismo filosofico; intenzionato a rendere liberi e uguali tutti gli uomini del

mondo, fonderebbe una gerarchia rigidissima fra chi appartiene, e chi no, all'ambito della ragione occidentale, che (per giunta) viene ora identificata senz'altro con l'Umanità *qua talis*. La "vera cultura" e la "vera civiltà" (l'una e l'altra occidentali, capitalistiche, cristiane, maschili, bianche, possidenti, adulte, etc.) possono così svolgere nella modernità lo stesso ruolo che nel paradigma delle crociate e della conquista aveva svolto la "vera religione", fungere cioè da pretesto dell'invasione e da legittimazione dello sterminio.

Sorge qui anche il più ambiguo dei concetti, quello di "tolleranza": si tollera ciò che, di per sé, non meriterebbe altro se non morire, ciò che viene tollerato è di per sé puro non-senso e disvalore, è oggetto non soggetto, è un Esso non un Tu. La stessa sopravvivenza dell'Altro tollerato va dunque messa sul conto positivo della generosità del Soggetto che benevolmente tollera, non certo del diritto perfetto ad esistere che appartiene intrinsecamente all'essere dell'Altro.

Domandiamoci ancora: la Poesia (ora con la 'P' maiuscola), che abbiamo visto coincidere con l'Io forte della soggettività e forse fondarlo, fa anch'essa parte del punto di vista esclusivo della cultura occidentale? È anch'essa una componente di ciò che Walter Benjamin chiama "il bottino dei vincitori" che non si può contemplare "senza orrore"?

Chiunque abbia riportato sinora vittoria partecipa al corteo trionfale dei dominatori di oggi, che calpesta coloro che oggi giacciono a terra. Anche il bottino, come si è sempre usato, viene trasportato nel corteo trionfale. Lo si designa come patrimonio culturale. Esso dovrà tenere conto di avere nel materialista storico un osservatore distaccato. Infatti tutto quanto egli coglie, con uno sguardo d'insieme, del patrimonio culturale gli rivela una provenienza che non si può considerare senza orrore. Tutto ciò deve la sua esistenza non solo alla fatica dei grandi geni che l'hanno fatto, ma anche al servaggio senza nome dei loro contemporanei. Non è mai un documento della cultura senza essere insieme un documento della barbarie¹⁸.

¹⁸ W. BENIAMIN, *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997, p. 31.

Si tratta, è vero, di cultura, ma di una cultura divenuta ora *la* cultura tout-court, l'unico legittimo punto di vista perché l'unico filosoficamente razionale, politicamente civile, storicamente contemporaneo, economicamente produttivo: l'unico propriamente umano.

È questo il "monologo occidentale", e ora sappiamo di che lacrime grondi e di che sangue.

D'altra parte se guardiamo alla storia dell'Occidente occorre ammettere che qualcosa, qualcosa di grosso, confermerebbe tale *distorsione originaria*; mi riferisco al fatto che il nostro mondo moderno (questa figura storica globale a cui è possibile ricondurre altre categorie come il capitalismo, l'Occidente, l'Europa, il Nord del pianeta, etc.) ha avuto come atto fondativo la cosiddetta "scoperta dell'America", cioè lo sterminio di 60-70 milioni di indios, annientati in vario modo. L'Occidente moderno nasce in effetti *contro l'Altro* e grazie alla sua uccisione, la quale è dunque fondativa, appunto come un sacrificio.

Le cose non stanno forse così per Hegel? Se la storia non è che il manifestarsi della logica più profonda dello spirito del mondo, per cui le vicende della storia umana sono ricondotte alla identità dell'idea con se stessa, allora l'Altro, il diverso, l'irriducibile a questa razionalità, non ha alcun significato, esso è da relegare – come brutalmente ma coerentemente Hegel ha ripetuto più volte – fra i "fenomeni di natura" (dove natura è contrapposta alla storia: questa sì, e solamente, umana): "I popoli non occidentali sono popoli di natura", in qualche modo rassomigliano alla specie delle farfalle o dei felini, non sono nella storia. La negazione dell'Altro è veramente una caratteristica forte dell'Essere occidentale, fino dalle sue più profonde radici metafisiche.

D'altronde occorre ammettere che se, e quando, l'Altro entra a far parte della storia (in tutte le sue forme e articolazioni: storia dei fatti ma anche storia delle idee e delle forme), tale irruzione si rivela come assolutamente *perturbante*; ed "essere perturbante" è, lo sappiamo, la più profonda natura dell'Altro e forse la sua stessa definizione. Accade oggi con la forzata "fine del monologo occidentale". Non è forse questo che ci dice il fiorire, ormai inarrestabile, degli "studi culturali" (studi di genere, studi postcoloniali, etc.) in tutte le no-

stre discipline, nessuna esclusa? E non reagiscono forse anche a tale perturbamento rovinoso mettendo mano alla pistola (come per un riflesso condizionato) i difensori dei diversi canoni dell'Occidente? Canoni diversi per ogni ambito disciplinare, ma sempre – neanche a dirlo – canoni esclusivi ed escludenti, autocentrati, occidentali, capitalistico-borghesi, maschili, bianchi.

“Il mondo copernicano è un mondo che dà i brividi” – disse Pascal – ma il mondo della narrazione storica storicistica e occidentale era un mondo in cui l'uomo dell'Occidente poteva abitare senza brividi, appunto perché esso era costruito di racconto, di una *narrazione* che dava senso al suo stare al mondo (anzi al centro del mondo). Ebbene, noi dobbiamo constatare la caduta in rovina anche di questa comoda casa della storia borghese, come di qualsiasi casa, e per questo le nostre società conoscono di nuovo il brivido dell'angoscia assoluta, a cui ora non è più concessa neppure la consolazione della religione.

Come sorprendersi che questa angoscia si trasformi in paura e la paura in attribuzione di colpa e in odio, e che tutto ciò generi guerra? La guerra, non per caso definita da George Bush jr, con un lapsus pieno di sincerità, come “infinita”: tale guerra non è altro che la guerra del “noi” contro gli “altri”. La più disonesta e colpevole delle rimozioni è oggi quella che riguarda il nostro essere in guerra, e il buonismo è più colpevole a questo proposito di quanto non sia l'esplicita ferocia dei razzisti: “io non sono razzista, però...” è l'untuosa divisa caratteristica di questo razzismo italiano diffuso quanto nascosto, che occorre estirpare, dopo averlo rintracciato e portato alla luce.

In questo senso, la guerra è veramente la rivelazione a se stesso dell'essere ontologico occidentale (hegelianamente: l'Essere è la Guerra), essa è la manifestazione nella storia dell'idea di Totalità (quella “cattiva totalità” che, come sappiamo, Lévinas contrappone a Infinito).

7. *Qualche idea sui nuovi compiti della critica della letteratura*

Se la poesia (anzi quella concezione della poesia che abbiamo definito “romantico-idealistica”, cioè come mera estrinsecazione di un Soggetto) è la trincea più nobile del Soggetto ontologico occidentale, dobbiamo allora provare a smontare questa ultima trincea.

Posso qui solo tentare di enunciare, sommariamente, tre titoli di questa necessaria e salutare operazione di decostruzione dell’idea romantico-idealistica di poesia e di letteratura, un lavoro che pone dei compiti impellenti per la critica delle letterature, la disciplina a cui apparteniamo in molti fra i presenti.

Anzitutto, occorre partire dalla consapevolezza che la poesia si fa sempre con la poesia, che la letteratura rielabora sempre la letteratura (altro che creazione *ex nihilo!*). Sta proprio qui – a ben vedere – la verità interna di ogni tentativo di storiografia letteraria, dalla quale sembra difficile poter prescindere, quali che ne siano gli attuali e vistosissimi limiti.

In secondo luogo, occorre mettere la critica letteraria e i suoi strumenti al lavoro intorno a una questione cruciale e inedita, cioè che la poesia possa essere stata, e sia, *un prodotto collettivo*, ciò che suona orrore e scandalo per la concezione di poesia romantico-idealista (per essa l’espressione “poesia collettiva” rappresenta un ossimoro, un’espressione quasi impronunciabile, un concetto impensabile). Ancora più proibita, e ancora più necessaria, sembra essere l’idea che esista un qualche rapporto fra la poesia e l’assetto del lavoro produttivo, così come (più cogentemente) fra le forme dei testi e le caratteristiche tecnologiche dei media che sono chiamati a gestirli e a veicarli, primi fra tutti, naturalmente, quelli informatici.

Infine, in terzo luogo, mi sembra che ci sia molto da lavorare sui fenomeni, e sui concetti, di traduzione e di rielaborazione, di riscrittura e di variazione sul tema, di citazione e di allusione, di *paràdosis*. Questo vuol dire capire che ogni scrittura nasce dalla lettura di un Altro e vive per la lettura di un Altro, che il testo esiste nel tempo perché è letto e riletto e (perché no?) riscritto da Altri, che in questo modo il testo non solo sopravvive ma anche cresce (“*Scriptura crescit cum legente*”, come afferma Gregorio), che il suo significato, il suo senso è sempre un atto di condivisione inter-umana.

3° sezione

*Letterature in contatto: comparatismo
interlinguistico e forme del tradurre*



Paolo Proietti

*Dall'imagologia alla traduzione: percorsi di
costruzione dell'identità*

Abstract: *The paper, after a preliminary, brief, theoretical and methodological premise, aims at analysing the relations stemming from the influence played by images of the 'other' in text-drafting processes: from the choice of the text to be translated to the reading of the translation by the final readers', encompassing all the strategies of image reproduction and stereotypes. This way of reflecting on translation makes translation-reading itself a cultural practice, as well as a linguistic one.*

L'analisi e l'interpretazione del testo tradotto oggi rappresentano sempre più momenti fondamentali nell'approccio critico al testo letterario. La natura ibrida del testo tradotto, in quanto espressione delle molteplici voci presenti al suo interno – autore, traduttore, editore, gli attori dei processi di ricezione – riveste un forte interesse di carattere comparatistico.

Analogamente, lo studio delle immagini dell'altro, considerate per il loro valore extraletterario – sociale, storico, culturale – nonché per la loro capacità di condizionamento dei processi scritturali sui quali si fonda l'opera, attraverso l'affioramento di immaginari sia individuali – dell'autore, del traduttore, del lettore – sia collettivi – nuclei sociali, fasce generazionali, comunità più ampie – assume un grande valore per l'analisi comparatistica. Analizzare le dinamiche di influenza che le immagini dell'"altro" giocano nei processi di costruzione del testo tradotto – dalla scelta del testo da tradurre alla lettura della traduzione da parte del pubblico di destinazione, passando

per le strategie di riproduzione di immagini e stereotipi dell'“altro” – permette di investire la riflessione sulla traduzione di una portata culturale oltreché propriamente linguistica, di sempre maggiore attualità nel quadro attuale di costante ridefinizione delle identità.

Prendendo le mosse da queste considerazioni preliminari, il punto di partenza sarà qui una proposta di messa a fuoco su alcune modalità di relazione che si instaurano fra due ambiti della comparatistica letteraria: la traduzione e l'imagologia.

Uno spunto è fornito dalle considerazioni sviluppate da Roland Barthes nel suo studio *Mythologies* (1957), dove, nel quadro di una trattazione più ampia sullo statuto del mito nella sua contemporaneità, egli si sofferma in particolare sui concetti di significante, significato, parola e immagine. È interessante osservare come l'intuizione critica di Barthes converga sul postulato finale che ogni significato, prodotto ed espresso attraverso codici di rappresentazione, per quanto all'apparenza naturale, intrinseco alla realtà che esprime, sia in realtà il prodotto di un processo di significazione della realtà: ogni significato, dunque, è l'espressione di un'immagine attraverso la quale si manifesta un immaginario, una visione parziale, soggettiva della realtà:

[...] nell'ordine della percezione l'immagine e la scrittura per esempio non sollecitano lo stesso tipo di coscienza; e nell'immagine stessa, inoltre, sono molti i modi di lettura: uno schema si presta a significare molto più che un disegno, un'imitazione più che un originale, una caricatura più che un ritratto. [...] non si tratta già più di un modo teorico di rappresentazione: si tratta di *questa* immagine data per questa significazione¹.

Le immagini sono in tal senso i contenitori di questi significati; esse sono un prodotto, una creazione dell'uomo e nei processi di costruzione delle immagini vi sono fattori temporali, spaziali, socio-culturali, politici che giocano un ruolo importante: i pregiudizi, le convenzioni culturali, le abitudini sociali, le tradizioni, ma anche le relazioni

¹ R. BARTHES, *Mythologies*, Seuil, Paris 1957; trad. it., *Miti d'oggi* [1974], Einaudi, Torino 2003, pp. 192 e ss.

e il potere politico. Nell'ambito di un più ampio processo di significazione, tutti questi fattori si concretizzano in forma di rappresentazioni, le quali formano a loro volta il corpus delle immagini. Ora, la riflessione sulla traduzione letteraria, laddove orientata all'analisi della funzione sociale o culturale della traduzione stessa, permette di indagare quei processi di cambiamento che interessano la lingua verso cui si traduce, la sua modernizzazione, così come la sensibilità e l'immaginario delle culture che entrano in contatto.

D'altronde, le immagini hanno un enorme potere nel modellare le relazioni umane, a vario livello (ambito comunicativo considerato: comunicazione istituzionale, satira, media, pubblicità, letteratura) e con molti strumenti (canali di comunicazione impiegati: stampa, televisione, internet, ecc.). Ciò è particolarmente rilevante quando si tratta di testi, letterari e non, in traduzione. Come infatti osserva George Steiner in *After Babel* (1975, 1992), la traduzione rientra nella fenomenologia della comunicazione e «Ogni modello di comunicazione è al tempo stesso un modello di traduzione, di trasferimento verticale o orizzontale di significato» nel momento in cui il principio di fondo di questo specifico atto comunicativo si esplicita nella trasmissione del significato nel tempo e nello spazio: è in tal modo che una cultura straniera, veicolata attraverso la letteratura tradotta, trasmette informazioni sulla cultura dell'«altro» osservato². Come già si può notare, sempre più da vicino ci si trova di fronte ad un'imagologia che non si occupa soltanto del processo di costruzione di queste immagini, ma ne indaga la loro portata all'interno del testo letterario, così come le relazioni che il testo intrattiene con il contesto. Partendo da un interesse storico-culturale, il processo imagologico si apre naturalmente all'interdisciplinarietà e, parallelamente, investe questioni di poetica entrando nel processo creativo dell'opera letteraria. Se nel primo caso si è di fronte ad un'imagologia votata alla circolazione delle idee, nel secondo si tratta dell'iscrizione di un'immagine nel processo poetico di scrittura dell'opera³.

² G. STEINER, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford UP, London-New York 1975, 1992; trad. it., *Dopo Babele*, Sansoni, Firenze 1994, Garzanti, Milano 1995, p. 74.

³ Per un approfondimento si veda P. PROIETTI, *Specchi del letterario: l'ima-*

In un testo tradotto, nei processi traduttivi ad esso relativi, l'analisi delle immagini dell'"altro", alla quale rinvia ogni pratica imagologica, gioca un ruolo attivo molto importante e, a loro volta, le traduzioni possono esercitare un ruolo attivo o un effetto trasformativo sull'immagine esistente o affiorante dell'"altro". Occorre perciò chiedersi come è nata una data immagine dell'"altro"? Dove, in quale contesto ed in quale momento storico? Quali conseguenze e ripercussioni ha alimentato? Si tratta di interrogativi che fra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta già il comparatista Hugo Dyerinck in qualche modo anticipava e poneva all'attenzione del confronto critico internazionale. In particolare, Dyerinck si focalizzava sulle potenzialità sottostimate di tutte quelle pratiche di *imagebildung*, che presiedono alla formazione delle immagini, dimostrando come sovente autori e testi vengano tradotti perché corrispondenti all'immaginario che di essi si ha nelle comunità verso le quali si traduce e come sia altrettanto dimostrabile il fenomeno contrario⁴. Il ruolo di queste immagini unidirezionali, concepite fondamentalmente in forma di stereotipo, esercita dunque un'influenza sui processi di selezione di autori e testi, nonché sulle pratiche di loro rappresentazione, giacché l'immagine di un autore e l'idea che ad essa si associa, guidano il traduttore nei processi traduttivi, particolarmente laddove questi è chiamato ad interpretare o a chiarire questioni complesse presenti nel testo.

Quale è, dunque, l'impatto esercitato dalle immagini letterarie nei processi traduttivi e a quale livello di intersezione si incontrano queste due importanti prospettive di studio della letteratura comparata? Un interessante e, a mio avviso, fondamentale apporto alla disciplina di questa materia è stato dato negli anni '90 dal critico Joan Soenen che, in alcuni suoi studi, sistematizza un approccio critico rigoroso, a partire da una domanda posta in modo provocatorio:

[...] it is not always so self-evident that the image transmitted by the translator or through the translation is objectively correct. But

gologia, Sellerio, Palermo 2008, pp. 15-17.

⁴ Per approfondimenti si veda H. DYERINCK, *Komparatistik: eine Einführung*, Bouvier, Bonn 1977, pp. 125-142.

here we have two quite different but very obvious possibilities: the “guilty” origin of the non-correct image can lie either in the original text or in the mind of the author on the one hand or in the translated text or in the mind of the translator on the other hand. So the question is: who is guilty⁵?

Al di là della provocazione collegata all'individuazione di un “colpevole” che alimenterebbe i fenomeni di distorsione nella percezione dell’“altro”, l'interazione fra immagine da un lato e traduzione dall'altro può verificarsi e produrre effetti a diversi livelli, interessando aspetti come la scelta dei testi che si vogliono tradurre, la loro interpretazione, le scelte traduttive prese.

Per prima cosa credo, dunque, che si debba adottare un punto di vista a partire dal quale orientare la riflessione e, in questo caso, la prospettiva di indagine è quella degli studi sulla traduzione. Nei processi traduttivi, infatti, a vari livelli l'immagine dell’“altro” esercita un ruolo potenzialmente formativo: precedentemente al processo traduttivo; durante il processo traduttivo; durante il processo di ricezione del testo tradotto.

Procedendo schematicamente nella progressione suddetta, ad un primo livello, preliminare a quello della traduzione vera e propria del testo, fattori come l'immaginario d'attesa del pubblico verso il quale si traduce, possono esercitare condizionamenti sull'editore o sul traduttore in merito alla scelta dei testi che si vogliono tradurre, nonché sul successo stesso dei testi presso il pubblico dei lettori terzi. In altri termini, l'immagine dell’“altro”, entra in una logica di condizionamento o di interferenza con le norme di carattere letterario ed estetico che determinano, parimenti, la scelta traduttiva di editori e traduttori.

Scelte e condizionamenti di questo tipo rientrano in quel reticolo di norme sistematizzato dal teorico della traduzione Gideon Toury, che, nello specifico, parla di *Preliminary norms*:

⁵ J. SOENEN, *Imagology in the framework of translation studies*, in J. Soenen, *Bella. Bijdragen over vertalen, imagologie en literatuur*, M & L Symons, Leuven 1995, pp. 18 e ss. Si veda altresì: J. SOENEN, *Imagology and translation*, in “Linguistica antverpiensia”, 1992, 26, pp. 127-139.

Preliminary norms have to do with two main sets of considerations which are often interconnected: those regarding the existence and actual nature of a definite translation policy, and those related to the directness of translation⁶.

Il testo tradotto diventa l'espressione di dinamiche che si sono prodotte preliminarmente alla sua stessa scelta, attraverso le quali, fattori come la tipologia testuale, la comunità dei lettori, le case editrici e gli agenti letterari ed editoriali, esercitano un condizionamento sull'importazione di quel dato testo, in una data lingua e cultura in un dato momento storico. Si tratta di questioni da non sottoestimare, che implicano, sempre ad un livello preliminare, la possibilità o meno di avvalersi di traduzioni indirette, passando attraverso la mediazione di alcune lingue piuttosto che di altre, mettendo in tale eventualità in giusto risalto questa operazione di mediazione linguistica avvenuta oppure oscurandola. E le casistiche possono di certo essere ampliate.

Procedendo nel processo traduttivo del testo, ad un secondo livello, ossia nello svolgersi del processo interpretativo durante l'attività di traduzione, le scelte prese dal traduttore si rivelano particolarmente importanti perché destinate a produrre un effetto sul prodotto finito. Si tratta di una fase in cui il testo che si sta traducendo viene inquadrato all'interno di un vero e proprio processo di significazione: l'immagine dell'"altro", in forma di stereotipo o meno, può determinare le scelte traduttive incoraggiando omissioni, aggiunte, scelte lessicali, originando una vera e propria codificazione del testo⁷. In questa fase del lavoro di traduzione, l'immagine dell'"altro" nella mente del traduttore può influenzare il testo tradotto.

L'ultimo livello del processo traduttivo, quello attinente alle dinamiche della sua ricezione, della sua lettura e della sua promozione, si potrebbe dire, nella comunità dei lettori è altrettanto significativo. In questa fase, la partita del successo all'estero di un testo o di un autore

⁶ G. TOURY, *The Nature and Role of Norms in Translation*, in *ibidem*, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 1995, p. 58.

⁷ Sulla significazione come atto semiotico si veda U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975.

spesso si gioca anche attraverso l'utilizzazione delle immagini dell'"altro" ad essi collegate più radicate ed attese nell'immaginario del pubblico dei lettori: immagini tradizionali, stereotipi, clichés, diventano quasi norme che affiorano nei processi di valutazione di testi ed autori entrando attivamente nei processi di ricezione, dalle strategie di comunicazione del testo ai canali utilizzati, dalla critica ad esso relativa alla propaganda, ecc..

Proviamo ad individuare alcuni esempi per ognuno dei possibili punti di intersezione suddetti.

Prendendo le mosse da quell'insieme di attività che con Gideon Toury abbiamo fatto rientrare nelle cosiddette *preliminary norms*, un primo esempio può essere fornito dalla politica di attenzione attribuita alla traduzione letteraria nell'Eire a partire dagli anni 1980 fino ai giorni nostri. Prima di quella data i fatti storici e politici che hanno caratterizzato le vicende di questa nazione hanno cancellato (o tentato di farlo) la sua stessa identità culturale e linguistica, alterandone l'immagine⁸. La politica istituzionale di progressiva riappropriazione di un'identità indubbiamente indebolita, a partire dalla metà del '900, trova espressione anche nell'attenzione assicurata alla questione delle lingue parlate (l'irlandese e l'inglese) e al ruolo della traduzione. Vengono istituite le aree del *Gaeltacht*, ossia aree di regime protetto della lingua irlandese nella pratica quotidiana, e si avviano politiche di tutela della lingua irlandese nell'insegnamento, nell'amministrazione, nella comunicazione. Si traduce molto dall'inglese all'irlandese e viceversa e grazie alle traduzioni transitano da un universo linguistico e culturale all'altro anche modelli di scrittura e di poetica e si promuove una politica di superamento dell'immagine di un'Irlanda gaelica, rurale, arretrata, povera e, all'epoca, "bacchettona". Quale è l'immagine dell'irlandese gaelico nell'immaginario del pubblico anglofono di quel periodo? Non si fonda essa su una commistione di qualificativi negativi che possono aver condizionato le scelte traduttive operate dai traduttori? A questo processo traduttivo interno alla nazione, se ne accompagna un altro che, con la crescita econo-

⁸ Fino al 1921, anno in cui nacque l'Irish Free State, l'Irlanda è sempre stata sotto il dominio britannico; poi nel 1937 nasce l'Eire o Republic of Ireland che, nel 1949 esce dal Commonwealth.

mica, incoraggia la traduzione di testi irlandesi all'estero proprio per promuovere l'immagine rinnovata di una nazione che si riscuote dal proprio passato di sudditanza e si propone con l'immagine di una "tigre celtica", forte sia dal punto di vista economico che culturale: si istituisce l'*Irish Literary Exchange*, ossia un vero e proprio fondo per la traduzione la cui finalità è la promozione a livello internazionale, attraverso la traduzione, dell'immagine di un'Irlanda moderna ed efficiente. Nel suo insieme si tratta di una strategia di demistificazione di ogni forma di immagine sclerotizzata dell'Irlanda negli immaginari dei lettori, interni ed esterni alla nazione, grazie alla quale si intercettano immagini ostacolo che non facilitano la corretta messa a fuoco di un'identità plurale e al contempo si consente, grazie alla traduzione, il transito di temi, forme e modelli da un universo letterario all'altro, se pensiamo alla vitalità della mimetica realista della narrativa irlandese di espressione gaelica contemporanea.

Come si intuisce, il discorso va ben oltre il perimetro dell'Irlanda e tocca da vicino questioni riconducibili alla tematica più ampia della circolazione delle immagini nazionali attraverso la traduzione. Si pensi in generale, in Europa, ai processi di costruzione delle identità nazionali fra Ottocento e Novecento, al consolidamento delle lingue nazionali e dei canoni culturali e al ruolo di traghettamento svolto, sovente in incognito, dalla traduzione, intesa proprio come attraversamento di confini linguistici e culturali. I punti di intersezione fra questi ambiti, l'identità nazionale, l'immaginario ad essa collegato e la traduzione, sono molteplici se si considera che l'atto del tradurre, implica inevitabilmente il transito e il trasferimento di sistemi simbolici, norme, valori, immagini, allestiti su una base culturale nazionale. Va infine considerato che le lingue, i codici ad esse riconducibili, nella loro funzione di fattori concorrenti alla formazione dell'identità e al consolidamento delle immagini ad essa correlate, in chiave dialettica così come in chiave conflittuale, in realtà multilingui, multiculturali, multiethniche come città, regioni o stati, si configurano come elementi di ulteriore interesse e meritano di essere indagate le modalità attraverso le quali autoimmagini, eteroimmagini si rendono più o meno visibili a livello linguistico e nelle traduzioni.

Volgendo ora lo sguardo verso l'Italia e pensando all'interazione fra imagologia e traduzione nel dispiegarsi del processo traduttivo, si può prendere in considerazione il periodo fra le due guerre, per esempio. Si tratta senza dubbio di uno dei periodi in cui si sono affermati alcuni fra i maggiori scrittori italiani del Novecento. Non è un caso isolato, fra l'altro, quello in cui sotto un regime totalitarista si intensifica l'attività artistica (si pensi all'Unione Sovietica e ai Paesi suoi satelliti e all'immediato declino conosciuto dalla generazione di scrittori che hanno vissuto quell'esperienza in quei Paesi dopo la dissoluzione dei regimi totalitari). In Italia, in quel periodo nascono ed operano varie riviste come «La Voce», «La Ronda» e, soprattutto, «Solaria» (1926-1936), fondata da Alberto Carocci, rivista che si caratterizza per le proprie aperture europeiste e che presto diventa una vera e propria officina nella quale si incrociano le esperienze letterarie più avanzate del tempo. L'europeismo diventa un motivo di opposizione al totalitarismo di quegli anni che, se da un lato celebrava il genio e l'eccellenza italica, dall'altro, in campo letterario, incoraggiava, per ragioni politiche, una certa apertura alla letteratura tedesca, favorendone la diffusione in Italia attraverso la traduzione: si promuove l'immagine dell'"altro" in funzione di un successivo processo traduttivo. L'impegno antitotalitarista della rivista fu indiretto, allusivo, focalizzato sulla rivalutazione della letteratura come espressione libera dello spirito dell'uomo. Fra i grandi scrittori che ruotano attorno alla rivista vi furono, Svevo, Pavese, Vittorini, Montale, Ungaretti, Gadda. Successivamente l'opera di «Solaria» sarà ripresa da «Letteratura» e «Paragone-letteratura». Ora, pensando alla situazione italiana del periodo fra le due guerre ed estendendo la riflessione alla prima metà del Novecento, emerge un dato: sicuramente l'educazione culturale e la formazione della maggioranza dei nostri scrittori è avvenuta attraverso l'intermediazione delle traduzioni (che hanno favorito la penetrazione di temi e modelli letterari, suggerimenti linguistici, soluzioni stilistiche) e/o per l'impegno diretto degli scrittori stessi nell'attività di traduzione (Pavese, Vittorini, Ungaretti, Montale). Per questo è interessante prendere brevemente in esame il caso di Elio Vittorini, traduttore di D.- H. Lawrence.

In primo luogo per il significato che lo stesso scrittore italiano attribuisce alle sue traduzioni: «Non ho avuto un'influenza sui giovani per quello che ho tradotto ma per il modo in cui ho tradotto»⁹. E per la funzione attribuita alla traduzione: «[...] che riesce a far entrare un'opera non solo da una lingua in un'altra ma da una letteratura in un'altra e a renderla compiutamente partecipe di quest'altra letteratura¹⁰». La prima impressione che si può avere è di grande libertà di lettura, che fa della traduzione quasi una libera interpretazione, dotata di un proprio ritmo narrativo, di una propria sintassi. Elio Vittorini nel 1938 tradusse una serie di testi di viaggio scritti da D.-H. Lawrence precedentemente, pubblicati nell'edizione italiana con il titolo *Pagine di viaggio*, che raccoglie *Twilight in Italy* del 1916, *Sea and Sardinia* del 1921, *Mornings in Mexico* del 1927, *Sketches of Etruscan Places* del 1932. Per Vittorini questo è un periodo importante per la sua attività di romanziere. Il viaggio descritto in forma diaristica da Lawrence in particolare in *Sea and Sardinia* – testo privo di intenti politici e polemici – si imprime nell'immaginario di Vittorini che aveva scritto nel 1936, di ritorno da un viaggio in Sardegna la cronaca intitolata *Nei Morlacchi. Viaggio in Sardegna* (poi divenuto nel 1952 *Sardegna come un'infanzia*): la lettura dapprima e la traduzione successivamente del testo di Lawrence hanno senza dubbio influito nell'elaborazione del progetto narrativo di *Viaggio in Sardegna* di Vittorini. I due testi, infatti, per contenuto e per forma rinviano l'uno all'altro e vi sono elementi di relazione davvero sorprendenti, laddove i testi toccano le tematiche della solitudine, della natura primitiva, arcaica che il paesaggio e la popolazione sarda ricordano: «Some wear the black – and – white. All wear the stocking caps»¹¹, scrive Lawrence; «gli uomini in bianco e nero con la berretta fenicia in testa»¹², fa eco Vittorini. Nella descrizione della città di Cagliari, ambedue gli scrittori ricorrono alla stessa immagine «la città ci è apparsa sopra un monte metà roccia e

⁹ E. VITTORINI, *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano 1970, p. 357 e ss.

¹⁰ M. PICCHI, “Del tradurre”, ne “La Fiera Letteraria”, Roma, 1956, p. 6.

¹¹ D.H. LAWRENCE, *Sea and Sardinia*, Penguin, Harmondsworth 1981, p. 126.

¹² E. VITTORINI, *Sardegna come un'infanzia*, Mondadori, Milano 1974, p. 63.

metà case di roccia, Gerusalemme di Sardegna»¹³, scrive Vittorini, mentre Lawrence scrive «And suddenly there is Cagliari: it is strange and rather wonderful. The city piles up lofty and almost miniature, and makes me think of Jerusalem»¹⁴. Gli esempi potrebbero essere molti altri e tutti denotano una certa dipendenza o, almeno influenza ricevuta da Vittorini da parte di Lawrence, anche se poi i percorsi tematici sono diversi. Se per ambedue gli scrittori la Sardegna acquista una dimensione mitica, collegata a un passato primordiale, alla felicità dell'infanzia, irrimediabilmente perduti, in Lawrence si assiste al tentativo di realizzare in quel presente la dimensione irreali del passato, mentre Vittorini la elegge, in virtù del suo arcaismo, a luogo privilegiato per la sperimentazione delle capacità creative dell'uomo. Dal punto di vista della stilistica la differenza è ancor più marcata: dal tono giornalistico/cronachistico di Lawrence si passa a quello più lirico di Vittorini. Si tratta di un piccolo esempio che dimostra quanto l'immagine dell'"altro" possa incidere preliminarmente, a livello generale, nell'orientare scelte traduttive in momenti particolari della storia culturale di un dato autore o di un dato paese. Ciò ha, inoltre, incidenza diretta anche sulle scelte operate dai traduttori – attraverso le scelte di politiche di stato e/o di istituzioni – o indiretta attraverso l'opinione pubblica orientata da intellettuali, critici o soggetti influenti.

O ancora: sempre in Italia, Cesare Pavese per costruire il proprio mondo narrativo attinse moltissimo dai libri da lui stesso tradotti dagli scrittori americani Melville, Dos Passos o dall'irlandese Joyce, traduzioni che esercitarono un'influenza nelle sue scelte di scrittura forse ancor più delle sue stesse esperienze di vita, per quanto parimenti documentate nei diari. In questo caso la prospettiva è capovolta giacché è a partire da un'attività di traduzione che si alimenta un immaginario e non il caso contrario come sostanzialmente appena visto in precedenza. Resta il fatto che i punti di relazione fra imagologia e traduzione si confermano un terreno fecondo e suscettibile di ogni approfondimento.

¹³ Ivi, p. 80.

¹⁴ D.H. LAWRENCE, *Op. cit.*, p. 58.

Entrando nell'ultimo livello del processo traduttivo, quello attinente alle dinamiche della ricezione, della lettura e della promozione di un autore o di un testo all'estero, è possibile individuare una serie di situazioni.

Per esempio, se il pubblico per il quale si traduce non ha familiarità con la cultura che si sta traducendo e la traduzione è il primo strumento per questo pubblico per entrare in contatto con una data cultura per la quale si traduce, l'immagine dell'"altro" non è formata e la traduzione può fortemente influenzare questo processo immaginario, condizionando la costruzione di una nuova immagine emergente.

Le traduzioni fatte da lingue di culture remote rappresentano un canale attraverso il quale queste culture sono introdotte nel polisistema della cultura di arrivo.

In un suo studio del 2010 Johan Soenen fornisce un esempio interessante sull'immagine della letteratura turca nelle Fiandre partendo dalla considerazione che l'elenco delle opere tradotte dalla letteratura turca in lingua fiamminga mostra che negli anni 1980 e '90 un numero crescente di titoli è confluito nel mercato librario belga e olandese. L'immagine del turco che il lettore medio belga e olandese – e non soltanto aggiungiamo – ha è collegata ad una realtà dura, a situazioni brutali, ad una società arcaica violenta e selvaggia. Si tratta di uno sguardo fondamentalmente unidirezionale, incompleto, caricaturale, derivato dalla scelta operata dalle case editrici nel selezionare testi letterari per la traduzione. Nella fattispecie si è trattato principalmente di autori emigrati in Belgio, Olanda e altri Paesi europei per ragioni socio-politiche o economiche. Il contenuto ideologico dei testi – violazione dei diritti umani, problemi di democrazia, la questione curda, il fondamentalismo religioso, il ruolo delle donne nella società, quest'ultimo aspetto particolarmente centrale nel dibattito culturale contemporaneo – piuttosto che la loro qualità letteraria sembra aver attirato l'interesse di editori e traduttori e ciò giustificherebbe l'immagine stereotipata del turco nell'immaginario occidentale europeo. D'altronde, l'aumento improvviso di traduzioni di questo tipo di testi letterari dopo il golpe in Turchia nel 1980, con-

ferma che la traduzione ha certamente giocato un ruolo formativo o trasformativo significativo nell'immagine del turco in Europa oggi¹⁵.

In Italia, la questione della ricezione dell'"altro" collegata ad una riflessione sull'identità e sugli esiti prodotti nel discorso letterario, fra tematica dell'emigrazione e letteratura di migrazione, anche per il trascorso storico, culturale e sociale del nostro Paese, costituiscono una realtà complessivamente recente. Se da un lato affiora un atteggiamento tradizionalmente cauto da parte delle nostre lettere all'aprirsi all'apporto di scrittori espressione di una diversa provenienza linguistica e culturale, dall'altro si segnala la vivacità di molti piccoli editori impegnati nel dare spazio e statuto a queste voci emergenti attraverso le quali si esprime e si incontra l'"altro" intorno a noi.

Le immagini dell'"altro" possono essere mantenute, rinforzate, modificate, completamente cambiate nel compiersi del paradigma traduttivo qui sintetizzato: dalla selezione del testo alla sua ricezione. Queste diverse situazioni possono dipendere da fattori spaziali e/o temporali così come da condizionamenti socioculturali del pubblico ricettore, ma anche il ruolo esercitato dall'editoria e dal traduttore stesso non vanno sottovalutati. Immaginare l'"altro", tradurlo correttamente nell'immaginario di chi lo osserva, credo che sia una delle nuove frontiere della comparatistica letteraria degli anni a venire.

¹⁵ J. SOENEN, *The Image of Turkish Literature in Flanders*, pp. 29 e ss., in Nedret Kuran Burçoglu (Ed.), *The Image of the Turk in Europe from the Declaration of the Republic in 1923 to the 1990s.*, Gorgias Press & The Isis Press, Piscataway-Istanbul 2010. Si veda anche N. K. Burçoglu (Ed.), *Multiculturalism: identity and otherness*, Bogaziçi UP, Istanbul 1997.



Emilia Di Martino

*Incontri, attraversamenti, contaminazioni:
riflessioni etiche sul testo letterario in
traduzione*

Abstract: *Extending Holmes's Descriptive Translation Studies /Theoretical Translation Studies binary distinction to include the issue of ethics, seen as essentially contextual, this paper proposes a 'model' of descriptive ethics. On the basis of Berman's invitation to reconstruct the translator's position and better understand her/is translation project, a framework for the analysis of the translation process is submitted, which may be fruitfully exploited by the translation critic. By means of an in-depth analysis of the translator's decisions and ensuing actions in specific situations, this model aims to bring her/is underlying values and beliefs to the fore, as the final moment of Berman's translation criticism.*

1. *Premessa*

Quarant'anni fa, nel disegnare la sua mappa fondante degli Studi sulla Traduzione, Holmes coniava il binomio *Descriptive Translation Studies* e *Theoretical Translation Studies* (1988 [1972]). Nelle sue intenzioni, i *Theoretical TS* avrebbero dovuto usare i risultati dei *Descriptive TS* per proporre principi, teorie e modelli relativi al tradurre e alle traduzioni. Il mio intervento prende le mosse da questa distinzione e ne allarga le maglie, fino ad includere in essa il campo dell'etica, nutrendosi altresì della considerazione che è sì difficile (posto che sia effettivamente possibile) identificare norme, regole e leggi in una realtà come quella odierna, caratterizzata da un flusso

perenne ed inarrestabile, e tuttavia la necessità di tali norme, regole e leggi è un dato di fatto, *conditio sine qua non* in quanto essenziale punto di partenza per le decisioni del singolo traduttore, che tuttavia costantemente re-inventa quelle stesse norme, regole e leggi anche quando sembra semplicemente riaffermarle (Derrida 1997) (per inciso, una realtà presa in inarrestabile flusso è per definizione una realtà che versa in un bisogno ‘strutturale’, ‘costituzionale’ di traduttori, cfr Bauman 1987)¹. *Ça va sans dire*, la responsabilità del singolo è ugualmente cruciale; e però, in una realtà in cui ogni significato è contestuale (Derrida 1997), norme, regole e leggi (che, come accennavo, possono solo offrirsi come linee guida di limitata applicabilità) possono derivare soltanto dall’osservazione di casi individuali, ossia dalle decisioni prese da altri traduttori in altri contesti; sono basate, sostanzialmente, sull’*hic et nunc, the here and now*. Per questa ragione, anche in linea con l’orientamento più recente della ricerca sulla traduzione (che sembra guardare all’etica, per l’appunto, come una questione essenzialmente contestuale – come è evidente anche nel recente invito di Pym 2012 a muoversi verso un’etica regionale), proverò di seguito a proporre un ‘modello’ di etica descrittiva, una sorta di *framework* per l’analisi del processo traduttivo². A farsi carico del processo di analisi che vado a descrivere potrebbe essere il critico della traduzione così come individuato da Berman, che ricostruisce la posizione del traduttore e si sforza di comprenderne il progetto di

¹ Si veda anche, a tal proposito, la considerazione di Chesterman che nessuno dei modelli da lui identificati offre suggerimenti chiari in questioni di appropriatezza etica relative a situazioni caratterizzate da scontro di valori: «is very clear about what the appropriately ethical action might be in a situation where values (or loyalties) clash.» (Chesterman in Pym 2001, 142). Aggiungerei forse anche la riflessione che ad ogni singola tappa del suo percorso professionale il traduttore deve confrontarsi con il bisogno di individuare una scala di priorità fra una serie di valori contrastanti.

² Ciò anche in linea con la riflessione di Pym che pare andarsi delineando un interesse sempre più marcato per le persone piuttosto che per i testi, e non in quanto semplici soggettività manifestantisi in questi ultimi: «[t]here would seem to be increasing agreement to focus on people rather than texts, and to do so in terms that cannot be reduced to textually inscribed subjectivities.» (Pym 2001, 137).

traduzione. Il suo compito precipuo sarebbe quello di mettere a nudo i punti fermi e i valori (la filosofia, insomma) del traduttore attraverso un esame approfondito delle azioni traduttive intraprese (ossia delle decisioni prese) in specifiche situazioni. Si tratterebbe, in pratica, del momento finale della critica della traduzione bermaniana³.

2. Valutare l'etica di una traduzione:

le componenti del comportamento traduttivo

Formulare giudizi di tipo etico in ambito traduttivo implica la necessità di prendere in prestito concetti e procedimenti elaborati in altri ambiti: per valutare la 'moralità' di una scelta occorre declinare la stessa in termini di 'comportamento' e, ad esempio, riconoscere l'applicabilità delle quattro componenti del comportamento morale (Rest 1994) alla realtà del tradurre:

- Sensibilità morale: la capacità di riconoscere un dilemma etico. Tale capacità implica la consapevolezza che il comportamento di ciascuno ha necessariamente una ricaduta anche sugli altri; implica la capacità di individuare una serie di decisioni possibili, e anche di intuire le eventuali conseguenze di ogni strategia potenzialmente adottata. La sensibilità morale è la chiave dell'etica trasformativa. Non si può risolvere un problema morale se non si ha consapevolezza dell'esistenza di tale problema, se non si è in grado di individuarlo (Johnson 2006, 60).

È evidente che la sensibilità morale dovrebbe essere la qualità costitutiva del traduttore; ogni traduttore dovrebbe essere in grado di in-

³ Berman (1995) individua tre elementi che la critica della traduzione dovrebbe sforzarsi di prendere in considerazione per la valutazione delle traduzioni: (1) la posizione del traduttore; (2) il suo progetto di traduzione (con il *caveat* che bisogna aspettarsi deroghe alla coerenza, dovute ad influenze esterne che nessun traduttore può evitare); (3) l'orizzonte della traduzione, ossia la prospettiva dalla quale il lavoro di traduzione è stato condotto. Tale orizzonte non può che coincidere, in parte, con l'orizzonte di attesa.

gaggiare un ragionamento morale. Essere dotati di sensibilità morale si potrebbe, più precisamente, declinare nelle specifiche abilità di (1) valutare un problema morale, (2) mettere a fuoco una molteplicità di possibili risposte, (3) valutare tali risposte analizzandone la possibile ricaduta sugli altri e (4) generare soluzioni creative. Il momento precedente – necessario – sarebbe la capacità di affrontare la domanda ‘Perché tradurre’ (cfr Pym 2012). L’uso che Baker fa della teoria narrativa come stimolo per l’autoriflessione (2006, 2008) potrebbe essere una risposta alla necessità di fare della sensibilità morale la qualità costitutiva di ogni traduttore. Gli strumenti della teoria narrativa in ambito traduttivo aiuterebbero il traduttore ad identificare l’interagire di molteplici narrazioni, spesso in aperta contraddizione e competizione, che struttura ogni evento (anche traduttivo).

- Giudizio morale: la capacità di giudicare ciò che è giusto o sbagliato, ossia ciò che sarebbe auspicabile (o meglio evitare) in specifiche situazioni traduttive, in linea con la propria filosofia traduttiva, pur sempre – lo si ricordi – in costante riorganizzazione e trasformazione.
- Motivazione morale: l’impegno del traduttore a mantenersi coerente con le scelte fatte (cfr, per esempio, Baker 2006) e ad accettare le responsabilità che ne derivano. O se si preferisce, seguendo le argomentazioni di Pym contro la presa di posizione generalizzata di Baker per la non traduzione nei riguardi di narrazioni culturalmente offensive, la sua capacità di ri-costruire il dialogo e, costantemente, mediare.
- Carattere morale: si potrebbe forse definire, nello specifico ambito in esame, come la persistenza nell’azione traduttiva, nonostante la continua tentazione di cercare una via d’uscita più semplice.

3. *Avvicinarsi alla DTE da una prospettiva locale:
analisi di uno specifico caso di comportamento traduttivo*

Applicherò ora queste riflessioni ad uno specifico caso, descrivendo e discutendo il comportamento traduttivo di Monica Pavani (la traduttrice italiana di *The Uncommon Reader*⁴, romanzo di Alan Bennett del 2007) ne *La sovrana lettrice*. La presentazione dell'analisi seguirà una precisa struttura: dapprima introdurrò il mio punto di vista sull'approccio di Monica alle aree problematiche che *io* ho identificato nel testo (l'uso che Bennett fa degli allocutivi per caratterizzare l'idioletto della regina; il gergo gay; i legami interdiscorsivi con *The Common Reader* di Virginia Woolf) e poi riflettendo sui commenti di Monica alle mie osservazioni. I commenti di Monica (che sono tratti da un saggio a due voci di recente pubblicazione in un volume canadese, Di Martino, Pavani 2012, e da un altro in uscita) rappresentano la sua personale illustrazione delle ragioni che sono alla base delle scelte traduttive, ovvero le argomentazioni usate per avallare le sue strategie e per offrire una chiave di valutazione positiva del suo lavoro.

4. *La trama del testo*

Trascinata dai suoi cani, la regina scopre una biblioteca ambulante davanti alle cucine di Buckingham Palace, conosce Norman Seakins, uno sguattero *gay* appassionato di libri di fotografia, e si sente 'obbligata' a prendere in prestito dapprima un volume, poi un altro; questo secondo volume instilla in lei un inspiegabile bisogno di leggere, leggere, leggere per rifarsi del tempo perduto. La vita a Palazzo cambia. Più la regina legge sotto la guida dello sguattero da lei promosso assistente letterario, più sviluppa un atteggiamento insofferente nei confronti dei pubblici doveri. Un vecchio amico di famiglia le suggerisce di dedicarsi alla scrittura. La regina lo prende alla lettera e la scrittura finisce per assorbirla anche di più. Il giorno del suo ottante-

⁴ Di seguito TUR.

simo compleanno annuncia la sua intenzione di pubblicare un libro. La notizia allarma il Primo Ministro e la regina sembra voler fare un'importante rivelazione, ma qui si ferma la storia.

5. *La variazione linguistica in traduzione:*

la diversa identità della regina nel testo Bennett/Pavani

5.1.1. *Le argomentazioni del critico della traduzione*

Come già accennato, la prima area di complessità 'costitutiva' da me identificata nel viaggio fra lingue/culture di *TUR* è l'uso che Bennett fa degli allocutivi per caratterizzare l'idioletto della regina. Riguarda, cioè, la traduzione dello 'stile' inteso, in un contesto di sociolinguistica letteraria, come variazione all'interno dell'uso linguistico di uno specifico personaggio, ovvero come variazione intra-personale a seconda del destinatario. Da una tale prospettiva lo stile rappresenta l'elemento centrale nella costruzione dell'identità sociale dei personaggi e le specifiche scelte linguistiche diventano indici di vari livelli di vicinanza/inclusione e distanza/esclusione (cfr Brown, Gilman 1960), oltre che di appartenenza ad una serie di comunità. La traduzione di tali scelte da una lingua (e cultura) all'altra comporta irrimediabilmente la 'costruzione' di identità e relazioni sociali diverse. Accade così, spesso, che lo stesso libro racconti storie diverse in culture diverse. È ciò che succede, secondo me, nel caso de *La Sovrana Lettrice*, come ho cercato di dimostrare in vari saggi (Di Martino 2012, 2011, 2010), soffermandomi sulle 'azioni' verbali della regina di Bennett e analizzandone in particolare la semantica dei pronomi: la regina prende posizione in rapporto agli altri attraverso l'uso di forme linguistiche che trasmettono implicitamente una serie di informazioni di tipo sociale, oltre ad aprire finestre su dimensioni interpersonali che implicano rapporti di potere e solidarietà.

5.1.2. *Il punto di vista del traduttore.*

Nel saggio a due voci cui accennavo (Di Martino, Pavani 2012) Monica dice:

Insieme con lo staff di Adelphi – l'editore principale e un numero considerevole di proof-readers, ognuno dei quali aveva dei suggerimenti – ho prodotto un buon numero di versioni del testo alternando il 'noi' e l'io'. In qualche modo l'io' suonava artificiale, inadeguato. La regina perdeva in maestà ma anche in candore. Ho sentito di dover fare una scelta diversa e riflettuto sul fatto che la mia impressione complessiva della regina era molto positiva. Anche se presa in giro, è evidente che lo scopo dell'autore è quello di descrivere la sua trasformazione graduale in un vero essere umano *attraverso* la lettura. Nella parte conclusiva del libro lei fa infatti un discorso che si rivela sorprendente sia per il pubblico nel libro sia per il pubblico fuori del libro. Sono l'atteggiamento e il linguaggio della regina ad essere completamente diversi: lei è molto più sicura di sé e per niente spaventata di dire la *verità* sui suoi doveri di sovrana. In seguito ho trovato conferma della mia interpretazione quando ho sentito la registrazione radiofonica che Bennett ha fatto di *The Uncommon Reader*. Ho notato il tono di voce completamente diverso che usa nel discorso finale rispetto al *falseto* stridulo della prima parte.

La mia scelta è stata quella di usare sempre il 'noi' nella prima parte, dove la regina parla in modo molto più spersonalizzato [...] e di cominciare ad usare il pronome di prima persona singolare più spesso verso la fine del libro fino a culminare nel discorso finale, dove la regina è *finalmente* diventata un vero essere umano. [...] La mia scelta è stata subito approvata da Adelphi⁵.

⁵ Mia traduzione dall'inglese. «Together with the staff at Adelphi – the main editor and a consistent number of proof-readers who each put forward suggestions – I tried out many versions alternating between 'noi' (first person plural) and 'io' (first person singular). Somehow the 'io' choice always seemed artificial and inadequate: the Italian Queen sounded neither as majestic nor as childish as she sounds in English. I felt that I had to make a different choice. My overall impression of Bennett's Queen was a very positive one. Although she is ridiculed, it is evident that the author's aim is to describe her gradual transformation into a true human being *through* reading. In the final part of the book,

Nel saggio più recente (Di Martino, Pavani in uscita), Monica dice, inoltre:

La decisione in questo caso nasce forse dal mio approccio alla traduzione. Sento che la mia traduzione nella sua interezza dovrebbe avere una *voce* che si possa riconoscere. Nel suo libro recente *Is That a Fish in Your Ear?*, David Bellos osserva che per la traduzione dello humour è necessario un approccio diverso da quello che si usa per la traduzione dello stile: “Il primo si fa attraverso uno sforzo concentrato; il secondo riesce meglio prendendo un po’ le distanze dal testo e lasciando che i suoi schemi impliciti emergano con la loro stessa forza nel processo di riscrittura in una seconda lingua” (301). Credo che la mia decisione di tradurre l’uso che la regina fa dei pronomi come una progressione verso la prima persona, che non rispecchia esattamente l’originale, sia emersa dalla mia ennesima lettura di *The Uncommon Reader* da una “leggera distanza”, il che mi ha permesso di penetrare negli aspetti più reconditi della regina, che è un personaggio molto più complesso di quanto non sembri a prima vista⁶.

in fact, she gives a speech that turns out to be surprising for her audience both within the book and outside the book. In the speech, the Queen’s attitude and the language she uses are completely different than in the rest of the book: she is much more self-confident and not afraid of telling the truth about her duties as a ruler of her country. I later found confirmation of my interpretation when I listened to Bennett’s radio recording of *The Uncommon Reader* and noticed the completely different tone of voice he uses in the final speech compared to the very high-pitched *falsestto* in the first part. My choice was to consistently use the first person plural ‘noi’ in the first part where the Queen sounded much more depersonalized [...], and to start using the first person singular ‘io’ more often towards the end of the book so as to culminate in the final speech, where the Queen has finally become a true human being. [...] My choice was immediately approved by Adelphi». (Di Martino, Pavani 2012, pp. 247-248).

⁶ Mia traduzione dall’inglese. «My decision in this case probably stems from my personal approach to translation. I feel that my translation in its entirety should be endowed with a *voice* (in this case a multitude of *voices*) which can be recognizable and coherent with the content (and context) of that precise book. In his recent book *Is That a Fish in Your Ear?*, David Bellos observes that the translation of humour requires a different approach from the translation of style: “The first is typically done by concentrated effort; the second is better done by taking a slight distance from the text

5.1.3. *Evoluzioni nelle idee del critico della traduzione*

Tutta questa sezione, che è il cuore del mio intervento, dal momento che ne costituisce la componente descrittiva, quella cioè finalizzata a presentare il materiale testuale e interpretativo su cui si fonda l'analisi, è caratterizzata da una struttura tripartita:

- 1) Il punto di vista del critico della traduzione;
- 2) Il punto di vista del traduttore;
- 3) Evoluzioni nelle idee del critico della traduzione.

Ciò con l'intento di illustrare in maniera pratica il tipo di investigazione empirica che è possibile condurre in ambito etico-traduttivo: si tratta sostanzialmente di ricerca sul campo finalizzata a generare nel critico della traduzione una comprensione etnografica perché poi questi sia in grado di fornire ad altri una descrizione dettagliata, profonda, 'densa' (Geertz 1973) delle pratiche decisionali del traduttore. La sezione *Il punto di vista del critico della traduzione* presenta le mie ipotesi e la mia valutazione iniziale delle decisioni traduttive di Monica, laddove invece la sezione *Evoluzioni nelle idee del critico della traduzione* illustra come la mia opinione sia in parte cambiata dopo la raccolta di dati primari che mi hanno permesso di arrivare a ricostruire il processo traduttivo.

Non c'è stata, devo riconoscerlo, in relazione alla prima area problematica che ho individuato, una vera e propria evoluzione nella mia valutazione, nel senso che continuo a pensare che, nel passaggio da una lingua all'altra, si sia persa la manifestazione linguistica di come la lettura avvicini la regina alla gente comune che condivi-

and allowing its underlying patterns to emerge by their own force in the process of rewriting in a second tongue" (301). I believe that my final decision to translate the Queen's use of pronouns as a progression towards the first person, which does not exactly mirror the original, emerged from my umpteenth reading of *The Uncommon Reader* from a "slight distance," allowing me to better penetrate the innermost aspects of the Queen, who is a much more complex character than she seems at first glance.» (Di Martino, Pavani in uscita).

de questa passione e la allontanano, invece, dal manipolo di ministri, consiglieri, ecc. da cui è quotidianamente circondata. E sono sempre convinta che la lingua de *La Sovrana Lettrice* sia più vicina a quella del film di Frears che non a quella del testo di Bennett, probabilmente anche in risposta ad un'implicita sollecitazione della casa editrice Adelphi, che cercava di ancorare quest'ultimo alla cultura, ai gusti e alla memoria del pubblico italiano. Non mi è possibile in questa sede riprendere le argomentazioni avanzate in tal proposito, ma la caratterizzazione del personaggio della regina è, secondo me, completamente diversa nelle due lingue. Tuttavia, trovo assolutamente convincente la discussione di Monica sulla necessità di fornire ai personaggi una voce riconoscibile. Diciamo che, se evoluzione c'è stata, nel mio pensiero, in rapporto a tale area problematica del testo, si è manifestata più che altro nell'accettazione che l'incontro del testo di Bennett con le diverse esperienze di lettura che hanno influenzato il mio modo di avvicinarmi ad esso e quello di Monica ha prodotto due testi completamente diversi; se si preferisce, io e Monica abbiamo riempito gli interstizi di *TUR* in maniera diversa perché ciascuna ha individuato nel testo indizi diversi (cfr Eco 1979).

5.2. *Interdiscorsività in traduzione: la perdita del riferimento a Virginia Woolf nel testo Bennett/Pavani*

5.2.1. *Il punto di vista del critico della traduzione*

Nei miei saggi precedenti ho avuto modo di argomentare sul fatto che, a parer mio, il titolo scelto da Bennett è un chiaro riferimento a *The Common Reader*, questo sia perché la regina di Bennett, «un-corrupted by literary prejudices,» (Johnson 1984 [1925], 1) si muove da un libro all'altro seguendo il suo istinto e il suo gusto personale, come il lettore comune di Woolf, che legge la letteratura inglese libero dai condizionamenti che spesso rendono schiavi i critici letterari, e sia perché questo non è, secondo me, l'unico caso in cui Bennett intesse relazioni con altri testi nei titoli dei suoi libri⁷. Probabilmente

⁷ Si pensi a *Written on the Body* e all'omonimo romanzo di Jeannette Win-

proprio per questa ragione ho letto l'uso che Monica ha fatto della parola 'cagna' nella traduzione del titolo *My Dog Tulip* (*La mia cagna Tulip*, il primo dei libri che il nuovo assistente letterario della regina porta all'attenzione di sua maestà) sia come un modo per compensare la perdita del riferimento a Virginia Woolf nel titolo di Bennett sia come un atto potenziale di dissidenza femminile che pareva collocare *La sovrana lettrice* all'interno di una complessa rete di riferimenti: da Barrett a Woolf fino alle Riot Grrrls e ad altre artiste femministe contemporanee.

5.2.2. *Il punto di vista del traduttore*

Nel nostro saggio in uscita Monica dice:

Secondo me questo è il punto in cui il lavoro del traduttore e quello del critico della traduzione divergono di più. Come traduttrice, il mio approccio etico nasce sempre dal libro che sto traducendo e possibilmente da una conoscenza estesa dello stile dell'autore, una conoscenza che è soggetta ai limiti del poco tempo che viene concesso alla traduzione. Quando leggo un testo con lo scopo di tradurlo, cerco sempre di evitare preconcetti ed interpretazioni ideologiche. È anche per questo che sono convinta che la traduzione del libro di Ackerley come *La mia cagna Tulip* – che fra parentesi non è stata una mia scelta ma nasce dal suggerimento dell'editore principale di Adelphi – sia il risultato dello sforzo di rendere in italiano il numero maggiore possibile delle caratteristiche che il titolo offre al lettore inglese.

Da un punto di vista ideale, e soprattutto in ciò che concerne *The Uncommon Reader*, il traduttore dovrebbe avere esattamente lo stesso orizzonte di lettura dello scrittore, cioè dovrebbe aver letto gli stessi libri. Questo però è impossibile per via delle scadenze strette che i traduttori devono rispettare nella consegna del lavoro. Io ho dovuto consegnare almeno la prima versione della prima parte di *The Uncommon Reader* dopo solo un mese [...]»⁸.

terson.

⁸ Mia traduzione. «In my opinion this is the point where the translator's work and the translator critic's work diverge more. As a translator, my ethical ap-

5.2.3. *Evoluzioni nelle idee del critico della traduzione*

Anche ora che so che la decisione di tradurre il libro di Ackerley come *La mia cagna Tulip* non è stata presa da Monica ma dall'editore principale, quello che consideravo un 'nuovo marcatore intertestuale' ('cagna') mi sembra ancora funzionare estremamente bene nell'architettura del metatesto così come *io* la vedo, interrogato il prototesto e i suoi sistemi interni di significazione (ossia come espressione di una *intentio lectoris* che si è sforzata sia di comprendere l'*intentio auctoris* – e *traductoris* – sia di cercare nel testo le ragioni del testo, l'*intentio operis*, cfr Eco 1979).

Ciò detto, credo di dover sottolineare che il resoconto di Monica è fondamentale per capire che nell'etica di un processo traduttivo entrano in gioco variabili di diversa natura: Monica ci ha aperto infatti una finestra interessante sui 'veri' contesti della traduzione. Altrove ho fatto cenno al paradosso che nasce dalla necessità di conciliare l'attuale domanda di lavorare a ritmi sempre più serrati con il bisogno etico di garantire la produzione di testi di alta qualità (Di Martino in Di Martino, Di Sabato 2010). Probabilmente vale la pena di sottolineare anche in questa sede il bisogno di condurre ricerche più approfondite sui contesti 'reali' della traduzione per cercare di capire in che termini essi influenzano la qualità del prodotto finale.

proach is always derived from the book I am translating and possibly from an extended knowledge of the writer's style, which is of course subjected to the limit of the short time allowed for translating. When I read a text with the aim of translating it, I always try to avoid preconceptions and ideological interpretations of it. This is also why I firmly believe that the translation of Ackerley's book as *La mia cagna Tulip* – which by the way was not mine but was suggested by the main editor at Adelphi – comes from the effort of rendering in Italian as many as possible of the features the title is meant to give to the reader in English. From an idealistic point of view, and especially as far as *The Uncommon Reader* by Bennett is concerned, the translator should have exactly the same 'reading horizons' as the writer, that is to say that he/she should have read the same books by the same authors. This, however, is actually impossible, due to the short deadline translators must respect to give in their work. I had to hand over at least the first version of the first part of *The Uncommon Reader* just after one month's work [...]» (Di Martino, Pavani in uscita).

5.3. *Scelte linguistiche in traduzione: la sparizione
dell'appartenenza alla comunità gay nel testo Bennett/Pavani*

5.3.1. *Il punto di vista del critico della traduzione*

Nei miei saggi precedenti ho cercato anche di mostrare l'uso che Bennett fa della lingua come strumento per costruire le identità sociali dei suoi personaggi e le loro multiple appartenenze a varie comunità. Fra le altre cose, mi sono soffermata sul gergo gay, in particolare su alcune scelte linguistiche che avevo identificato come cruciali nel testo di Bennett. E questo, da una parte, per via del fatto che *TUR* faceva seguito al delicato (e crudo, al tempo stesso) *coming out* di Bennett in *Written on the Body* (un vero e proprio manifesto della diversità, a mio parere), ma anche per via della considerazione che il riferimento intratestuale a Cecil Beaton (è un suo volume di fotografie che Norman Seakins sta sfogliando quando la regina varca la soglia della biblioteca itinerante) 'incapsula', in qualche modo, per il lettore inglese, il personaggio fittizio di Norman (Cecil Beaton era gay e amico della regina madre. È tuttora assai lodato per i suoi bellissimi ritratti dei reali, in particolare di Elizabeth II). Volendo riassumere la questione in maniera cruda, il mio parere personale è che i raggruppamenti sociali/culturali impliciti nel testo di Bennett risultano evidenti solo ad una manciata di lettori del testo Bennett/Pavani per via di scelte linguistiche che nascono dal tentativo deliberato della traduttrice (o dello staff editoriale) di intervenire sulla ricezione del testo.

5.3.2. *Il punto di vista del traduttore*

Nel nostro saggio a due voci più recente Monica ribatte:

Credo che per questo punto valga qualcosa di molto simile a ciò che ho detto per la questione di *My Dog Tulip* come *La mia cagna Tulip*. [...] Bennett in questo libro è più interessato all'effetto che la lettura ha sulla regina (e alle conseguenze umane e politiche di una tale attività) che alla questione gay. Per questo, d'accordo con lo staff editoriale di Adelphi, mi sono concentrata sulla resa efficace dei

dialoghi piuttosto che sulle singole parole che potevano costituire un indizio dell'appartenenza di Norman alla comunità gay⁹.

5.3.3. *Evoluzioni nelle idee del critico della traduzione.*

La mia prima reazione alla scomparsa del gergo gay nel testo Pavani/Bennett è stata, lo confesso, un po' troppo severa, nel senso che nei miei saggi ho dedicato ad essa molto peso ed ho espresso in proposito un giudizio di valore, discutendone in termini di perdita e normalizzazione. In seguito, però, ho virato verso una posizione decisamente più descrittiva. La scelta di Monica è stata, secondo me, di tipo normativo (*norm-governed*); si è trattato cioè, parafrasando Toury, della traduzione di un valore / idea «condiviso da una comunità – relativo a ciò che è giusto e sbagliato, adeguato e inadeguato»¹⁰. Si tratta di una decisione legata in qualche modo al tipo di fedeltà che, secondo Arrojo, «dobbiamo alle nostre convinzioni, non semplicemente come individui, ma come membri di una comunità culturale che le produce e le avalla»¹¹. Una decisione legata all'orizzonte di attesa: alle aspettative prodotte dalla personale conoscenza ed esperienza del sistema culturale – ma anche del mondo – con cui il lettore si avvicina all'opera. È il tipo di fedeltà che è necessario per rendere la traduzione «adatta, in termini di prospettiva»¹² allo *skopos* del suo

⁹ Mia traduzione. «I think that the point here is very close to the translation of the title *My Dog Tulip* with *La mia cagna Tulip* in Italian. [...] Bennett in this book is more concerned with the effect of reading on the Queen (and the human as well as political consequence of such an activity) than with the 'gay issue.' This is why I – together with the editorial staff at Adelphi – particularly concentrated on rendering the effectiveness of the dialogues more than on the single words that could refer to Norman's belonging to the gay community.» (Di Martino, Pavani in uscita).

¹⁰ Mia traduzione: «shared by a community – as to what is right and wrong, adequate and inadequate – into performance» (Toury 1995, p. 55).

¹¹ Mia traduzione: «we owe to our own assumptions, not simply as individuals, but as members of a cultural community which produces and validates them» (Arrojo 1994, p. 160).

¹² Mia traduzione: «prospectively adequate» (Vermeer 1996, p. 77).

metatesto: la funzione della traduzione in esame è chiaramente di tipo escapistica, nelle intenzioni dell'editore. Siamo anche vicini all'idea di responsabilità verso il pubblico della traduzione che Levine definisce in termini di ricontestualizzazione dell'ideologia del testo originale¹³. Come dice Levine, «ad essere in gioco non è il valore monolitico di un testo 'citato' quanto piuttosto il rapporto fra testi e fra il romanzo e il lettore»¹⁴ e, potremmo aggiungere, la visione del mondo, le attese e i vincoli imposti dalla cultura ricevente. I tanti cenni [di Monica] al lavoro di squadra dietro la traduzione da lei firmata la proteggono, in fondo, da ogni responsabilità personale e al tempo stesso garantiscono che i significati che il testo Bennett/Pavani trasporta da una lingua all'altra sono 'condivisi'.

5.4. Per una valutazione del comportamento etico del traduttore ne La sovrana lettrice

Poiché «l'intento traduttivo [di Monica] giustifica le procedure adottate»¹⁵ e poiché il suo resoconto del processo traduttivo rivela anche consapevolezza della responsabilità nei confronti dell'autore tradotto, ovvero dell'impegno bilaterale del traduttore ed un conseguente, apprezzabile tentativo di integrare il più possibile nel metatesto gli scopi percepiti nel prototesto, non posso che guardare al testo italiano (un testo nuovo, indipendente in termini di traduzione come operazione creativa, cfr Petrilli 1999/2000; Bassnett, Bush 2006, Loffredo, Pertenghella 2006) positivamente in termini dei principi etici identificati da Berman¹⁶ (1995), dell'idea di fedeltà al progetto di scrittura di Simon

¹³ «recontextualizing the ideology of the original text» (Levine 1991, p. 3).

¹⁴ Mia traduzione: «what matters here is not the monolithic value of a quoted text but rather the relationship between texts, and between the novel and its reader» (Levine pp. 1991, 131).

¹⁵ Mia traduzione: «translation purpose justifies the translation procedures» (Nord 1997, 124)

¹⁶ Berman suggerisce l'importanza, per la critica della traduzione, di andare oltre i testi e chiedersi chi sia il traduttore, cercando di ricostruire la sua posizione nei confronti della traduzione. Nelle parole di Monica si intuisce la sua

(1996) e della *Loyalität di Nord* (1991, 1997 a e b; Nord in Pym 2001). Penso infine che il lavoro di Monica si faccia apprezzare positivamente anche tenuto conto delle quattro componenti del comportamento morale che ho individuato sopra: i commenti di Monica rivelano chiaramente:

- 1) capacità di riconoscere un dilemma (sensibilità morale) e di ingaggiare ragionamento morale;
- 2) capacità di esprimere giudizi su ciò che andrebbe fatto in una specifica situazione traduttiva (giudizio morale);
- 3) impegno a mantenersi coerente con le scelte fatte (motivazione morale);
- 4) tenacia nell'azione traduttiva (carattere morale).

6. Conclusioni

6.1. *In cerca di un framework etico (se una cosa del genere può davvero esistere)*

Sarebbe ovviamente auspicabile (e, soprattutto, utile) disegnare un *framework* ad uso del traduttore, come una sorta di punto di riferimento che aiuti ad identificare più chiaramente le zone 'delicate' di un testo e a fare i conti con le stesse. E però mi chiedo se ciò sia davvero possibile, in primo luogo perché ciò che il singolo traduttore considererà come questione morale cambierà certamente a seconda della teoria cui questi sente di dover aderire: in breve, come si fa ad individuare quali considerazioni morali sono più importanti al fine di indirizzare ad esse (e non ad altro) l'attenzione del traduttore? E come si può pensare di guidare la sensibilità morale del traduttore? Il ragionamento morale dipende chiaramente dalla teoria della tradu-

capacità di elaborare un progetto di traduzione e si intravede l'orizzonte della traduzione. Berman individua anche due principi specifici cui una traduzione dovrebbe rispondere per potersi ritenere efficace: il principio poetico (e il testo di Pavani può, in tal senso, considerarsi un'opera letteraria a tutti gli effetti) e quello etico (e il testo di Pavani è accettabile per il rispetto complessivo per l'originale: laddove c'è stata manipolazione, essa non è avvenuta in silenzio).

zione (e dalla teoria etica) adottata per l'individuazione di problemi e di possibili strategie atte a risolverli, oltre che per spiegare i diversi modi in cui i fattori impliciti nelle scelte da farsi interagirebbero in vari contesti. Inoltre, i contesti traduttivi sono virtualmente infiniti ed ogni nuovo contesto rende sempre nuove e di fatto essenzialmente uniche anche le questioni più discusse e più ampiamente analizzate. Senza considerare che, come traspare dai commenti di Monica, quando il traduttore si trova ad affrontare problemi di traduzione, a volte li gestisce attraverso un ragionamento esplicito, cercando di prendere una decisione chiaramente motivata, a volte opera invece in maniera tacita, riflettendo così come fa nella fase del ragionamento esplicito, ma senza identificare direttamente tutti gli aspetti della questione; altre volte ancora, il traduttore è costretto ad agire istintivamente perché non c'è materialmente il tempo per fermarsi a ragionare su ciò che andrebbe fatto.

6.2. In cerca della fedeltà al lettore

Ciò che sembra ancora mancare nel quadro ed è necessario, a parer mio, per 'triangolare' l'operazione di traduzione, cioè per aumentarne la credibilità e validità pubblica, è la fedeltà al lettore che è implicita nell'enfasi di Levine sul bisogno del pubblico di ricevere informazioni sul processo traduttivo. In fondo, ciò che è davvero discutibile in una traduzione è la manipolazione nascosta, *unspoken, undercover*. Ma a negare accesso a tale informazione è di solito l'editore, non il traduttore; ovviamente, se sia il caso o no di informare un lettore che l'editore ha individuato come amante di letteratura di evasione è comunque questione controversa in sé.

Diciamo che più che ricerca di fedeltà all'autore o al lettore, l'itinerario sembrerebbe essere, al momento, ancora soprattutto quello che Ricoeur descriveva come «dell'auspicio della fedeltà estrema», ossia «[f]edeltà alla capacità del linguaggio di mantenere il segreto rispetto alla sua tendenza a tradirlo» (1986, 73).

6.3. *In cerca degli Studi di Etica della Traduzione Applicata (Applied Translation Ethics Studies - ATEs)*

Dando voce a buona parte della riflessione accademica attuale in vari campi di studio, ho argomentato, in questo contributo, che lo studio dell'etica della traduzione dovrebbe essere 'situato', ovvero contestualizzato ed incentrato sulle decisioni dei singoli traduttori. Dovrebbe cioè farsi ricerca qualitativa, etnografica, che affronta specifici casi traduttivi e discute comportamenti etici che difficilmente sono riapplicabili in quanto tali in altri contesti. E tuttavia questo significa anche che un tale studio dovrebbe essere 'diffuso', ovvero consapevole del bisogno di norme, regole e leggi di più ampia applicabilità, e dunque aperto a scambi costanti e reciproci di influenze: ogni comportamento individuale è parte di un sistema che costantemente ridefinisce lo status stesso di una siffatta etica della traduzione. In quanto tale, lo studio che vado descrivendo dovrebbe essere divulgato in forma di *case study* e letto non come un'antologia di ricette preconfezionate da riutilizzare in contesti diversi, ma come un vero e proprio *repertorio* di esperienza che, nei casi più rilevanti, andrebbe disseminato per incoraggiare altri ad intraprendere azione politica in forma di impegno critico teso alla trasformazione sociale. Il che significa anche che dovrebbe, per vocazione (ed etica!) essere sempre applicato in quanto non soltanto teso ad ampliare la conoscenza generale sulla disciplina ma anche ad incoraggiare comportamenti traduttivi sempre più consapevoli, linguisticamente ben argomentati e, quel che più conta, eticamente fondati.

Paolo Maria Nosedà

Tradurre le emozioni: fra psiche e techne

Abstract: *Interpreting and translating: when feelings become a language of their own and need to be interpreted to provide a further and more in-depth insight to bridge and reconcile different approaches, cultures and social backgrounds. Achieving a better understanding of what is written and spoken means working on coaching oneself and others and turning ideas into a set of understandable and heartfelt sentences. We all live in a constant state of translation. Conveying content and feelings in the entertainment industry: who causes the final round of applause?*

Sono grato e felice di poter partecipare a questa prima edizione di un Colloquio sulle metodologie di lettura per una cultura europea, proprio perché le discipline di cui mi occupo per la maggior parte del mio tempo e che sono il mio lavoro, l'interpretazione e la traduzione, sono per loro natura, intese come strumenti per rendere possibile la comprensione in ambiti etnici, sociali e culturali diversi. Sono anche molto grato a tutti gli studiosi che, nel corso di questo convegno, mi hanno fornito nuove ed interessanti chiavi di lettura sul significato profondo del comparatismo interlinguistico e interdisciplinare.

Ho scelto di trattare un aspetto importante del mio lavoro di versione e traduzione meramente orale, quello cioè in uso da chi esercita la professione dell'interpretazione simultanea e consecutiva: l'acquisizione di una capacità traspositiva delle emozioni in contesti linguistici e culturali diversi.

Per formazione e per esercizio professionale, mi occupo anche di traduzioni e versioni scritte e di creazione di discorsi e comunicazione in ambiti internazionali.

La mia attività nasce quindi già da un meticcio culturale e di generi e mi sembra importante sottolineare alcune considerazioni che hanno a che fare con la trasposizione delle emozioni: si tratta di un processo basato sulla tecnica necessaria a ottenere anche il coinvolgimento della psiche, o il prodotto finale parte in prima battuta dalla psiche dell'attore di tale trasposizione?

Oliver Goldsmith, che due secoli e mezzo fa scrisse *Il vicario di Wakefield*, disse nella prefazione del suo libro:

Questa opera ha cento difetti e cento cose si potrebbero dire per rendere questi cento difetti un esempio di bellezza. Prendo in prestito questa bellissima affermazione per chiedere perdono, fino da subito, di eventuali errori, omissioni o leggerezze qui contenute.

Junot Diaz, scrittore e professore al MIT con cui ho avuto modo di collaborare, sostiene che viviamo tutti in uno stato costante di traduzione.

Altri sostengono che l'universo personale di uno scrittore partecipa alla costruzione di un "testo globale" della sua opera.

Vi invito a riflettere su questo elenco che io tengo sempre in considerazione e rileggo spesso quando devo accingermi a iniziare un incarico particolarmente importante:

- Ogni testo originale risulta da una serie di scelte compositive irripetibili e non è quindi parafrasabile
- La traduzione risulta dalla lotta con l'originale e può giungere a risultati felici solo se l'originale è congeniale al traduttore.
- Essendo il lessico, la sintassi, gli accenti, i ritmi e le connotazioni letterarie culturali diverse in ogni universo linguistico (o semiosfera), non si potrà mai trasferire l'originale tale e quale da una lingua all'altra.
- Il testo da tradurre va sradicato dal suo splendore originale e trapiantato in un campo semantico e culturale altro.
- L'eccessiva fedeltà ai significati originali va a discapito del significato del testo.
- La traduzione felice richiede un compromesso tra la fedeltà all'originale e le esigenze della propria lingua.

- L'equivalenza non può essere ottenuta parola per parola, ma nella tensione complessiva della struttura testuale.
- È quindi necessario ottenere un nuovo equilibrio tra il piano del contenuto per trovare uno stile, perché la trasposizione nella lingua standard non finisca per banalizzare l'originale, dissanguandolo.
- La lotta con l'originale permette al traduttore di approfondire le possibilità della propria lingua.
- Lo statuto ontologico della poesia originale è diverso da quello del testo tradotto e per questo che il testo tradotto non gode dell'inalterabilità dell'originale.
- Ogni traduzione richiede di essere sperimentale.

Mi chiedo spesso che cosa significhi “usare” le parole ed essere intimi con le parole e mi viene in mente ciò che un poeta dice: Majakovskij parla in una sua poesia di cosa sia la vera intimità con le parole, e questo mi ha colpito, questa intimità.

Conosco la forza delle parole, che campanello d'allarme siano le parole [...] Capita di rifiutarle, né stampate né lette. E tuttavia galoppano a briglie sciolte. Risuonano nel corso dei secoli e i treni sopraggiungono, a gran carriera. A leccare le mani callose della poesia. La conosco la forza delle parole. Vento, parrebbe, petali caduti sotto i talloni di una danza [...]

Le parole sono come le nuvole di De André: vanno, vengono, qualche volta si fermano. E quando si fermano ti fissano, e si fissano in te.

Sono importanti: danno fiato alle corde più intime e profonde del nostro essere.

Sono lo strumento, insieme con i sentimenti, che ci permette di comprenderci fra noi, amarci, odiarci, combatterci, viverci e scambiarci ciò che di vero e autentico proviamo gli uni per gli altri.

Le parole richiedono esercizio: per non cadere nell'afasia, nell'inutile dimostrazione di retorica. Le parole richiedono addestramento: una sola può colpire e fracassare cuore e mente. Alcune le amiamo, e divengono quasi il nostro manifesto, il nostro canto, e la nostra identità. Altre si rifiutano di uscirci di bocca, a causa di assonanze

strane e personali con il nostro vissuto e analogie a fatti e luoghi che solo noi conosciamo.

È vero, esiste un'intimità singolare con le parole. Le scegliamo, o dovremmo sceglierle, proprio tenendo presente la forza di cui parla Majakovskij.

Il mio lavoro, ovvero interpretare le parole degli altri, significa rendere mio quanto di più intimo e autentico – ma anche quanto di più menzognero – le persone hanno dentro se stesse, per poi lasciare che il senso, il suono, il significato e il non detto divengano intelligibili in un diverso contesto di cultura e di vita.

Le parole non sono originariamente mie, ma devono verosimilmente sgorgare dal mio profondo per poter entrare nel profondo di chi le riceve. Esiste una differenza abissale fra dire e credere in ciò che si dice; la stessa differenza che c'è fra udire e ascoltare. Io devo comprendere sensibilità diverse, farle mie e riproporle, tramite la parola, a coloro che vogliono raccogliere quel messaggio. È un incredibile e fantastico processo circolare: una persona che parla, io che sento, nel senso profondo del termine, e traspongo il messaggio in un'altra lingua, e infine l'ascoltatore, o meglio, nel mio caso, il pubblico di una trasmissione televisiva, che recepisce il tutto e conferma, con un applauso, di essere riuscito a cogliere nel segno.

Ecco perché cerco di studiare con grande attenzione tutte le persone di cui devo essere l'interprete. La musica del loro parlare mi affascina, così come il ritmo che imprimono al discorso. Osservo se hanno la tendenza a far volare le idee, oppure a rimanere con i piedi ben saldi per terra. La capacità di affabulazione. Il gesto che accompagna la parola, la mimica facciale e corporea che so-matizza il significato. Le certezze. Le paure. Le esitazioni. Tutto.

Le parole risuonano e danzano, ma sono anche un potente incentivo alla fantasia: sono il mezzo con cui gli scrittori ci fanno «vedere» le loro storie. Divengono modi di dire, slogan, dichiarazioni, riescono a farsi sogno e, a volte, preannunciano il silenzio, altrettanto rumoroso dell'urlo.

Loro ancelle sono tono e intensità, ritmo e pause: gli elementi che le caratterizzano e le rendono diverse ogni volta che cadono, come perle, dalla nostra bocca.

Un aggettivo cambia e agisce su una frase come un truccatore riesce a cambiare la fisionomia di una persona, alterandone l'aspetto, e l'effetto che produce. Lo sappiamo benissimo io e Roberto di Costanzo, che abbiamo lavorato in empatia per tradurre e illustrare più di un libro. Come modulare una scelta quando, invece, le parole devono essere tradotte? Non sarò certo io a risolvere un dilemma che esiste da migliaia di anni.

Dai dilemmi si sono costruite magnifiche certezze, quasi sempre con enorme fatica. Un giorno, quasi a corroborare l'importanza dei dilemmi, e della fatica, qualcuno disse: «Non distruggiamo il fascino dell'ignoto!» Quelle parole erano degne di un inchino, e mi inchinai profondamente dinnanzi a colei che le pronunciò, algida e elegantissima, la prima volta che ebbi l'onore di tradurla. Mi ricordai immediatamente la definizione che ne fece Primo Levi: «Una piccola signora dalla volontà indomita e dal piglio di principessa». Lei era Rita Levi-Montalcini, neurobiologa, premio Nobel, finissima intellettuale e grandissima donna. Mi piace pensare che la sua parabola iniziò con la scelta di rinunciare alle uova, allora così rare e così necessarie alla sopravvivenza immediata – si era in tempo di guerra – per poter proseguire i suoi studi analizzandone i tuorli. Scelse il cibo per la mente a scapito di quello per il corpo.

Le scelte, quelle linguistiche, semantiche e filologiche, hanno occupato e ancora oggi occupano molto dello spazio che dedico alla comprensione dei fatti. Mi capita di pensare che certe traduzioni non siano per nulla «neutre». Come dice Erri De Luca, le traduzioni della Bibbia hanno condotto all'introduzione di usi e costumi che forse avrebbero potuto essere diversi e segnare in modo differente la nostra storia se solo si fosse prestata maggior cura nello scegliere verbi, allocuzioni o diverse descrizioni.

Comunicare significa condividere un dovere, un ufficio, una funzione, ma anche una metafora o un'espressione poetica. Una parola e il suo significato. C'è da rifletterci per una vita intera.

Mi viene in mente il Discorso della luna tenuto da papa Giovanni XXIII l'11 ottobre 1962, nella serata di apertura del Concilio Vaticano II. Quella sera, colui che era riuscito a riunire prelati da tutto il mondo ed esponenti di diverse confessioni cristiane, colui che si

sarebbe dimostrato uno dei più grandi e innovativi comunicatori del secolo scorso, ricorse a una frase semplicissima e poetica: «Cari figlioli, sento le vostre voci. La mia è una voce sola, ma riassume la voce del mondo intero. Qui tutto il mondo è rappresentato. Si direbbe che persino la luna si è affrettata stasera, osservatela in alto, a guardare a questo spettacolo». E ancora: «Tornando a casa, troverete i bambini. Date una carezza ai vostri bambini e dite: questa è la carezza del papa. Troverete qualche lacrima da asciugare, dite una parola buona: il papa è con noi, specialmente nelle ore della tristezza e dell'amarezza».

La Chiesa Cattolica non poté mai più essere la stessa dopo quel discorso.

Chi potrebbe dire di non comprendere e di non essere colpito dalla semplicità, dall'immediatezza e dall'universalità di queste parole? Quel giorno era nato un nuovo modo di comunicare

Io cerco di avvicinarmi alla parola come un chirurgo maneggia il proprio bisturi: con estrema delicatezza, ma con fermezza e decisione, perché da un gesto sbagliato potrebbe dipendere la vita di un paziente. Una traduzione imprecisa e distratta può rovinare irrimediabilmente il lavoro e l'impegno di uno scrittore, un cineasta, un uomo d'affari che negozia un contratto vitale per la sua azienda, ma anche di un cittadino che si ritrova in tribunale o il fascino di una canzone che potrebbe invece farci sognare per il resto della nostra vita. Non esiste una traduzione più importante di un'altra e per me tutte sono egualmente degne di attenzione e di impegno.

Anni di dura preparazione, tuttavia, per arrivare a tutto ciò. Anni di lezioni impartite a suon di bacchettate sulle dita, da parte dei personaggi più incredibili.

Una sovrana dai capelli incantevolmente argentei, graziosamente a capo di una serie di nazioni oltre che di un Regno Unito; ma sì, proprio lei, Elisabetta II, alla fine di una visita di Stato si rivolse a me, dopo che l'avevo ringraziata per aver avuto tanta pazienza nei riguardi miei e delle mie traduzioni e, mentre mi inchinavo, sussurrò: «*You know, Paolo, it's amazing what training can do to you!*» Sa, Paolo, è stupefacente ciò che si riesce a fare quando ci si prepara a dovere!

Non ho mai capito se lo stesše dicendo a se stessa o a me, ma non me lo sono dimenticato mai più!

Ciò che avevo capito era che occorre comunicare e farsi capire dalle persone usando registri, toni e alfabeti diversi, a seconda delle situazioni, se non si vuole restare trafitti da un raggio di sole. E che siamo noi a dover capire come farci comprendere e non viceversa!

Quasimodo sapeva bene quanto male possa fare essere trafitti da un raggio di sole se ciò che segue sono solo le tenebre della notte, la solitudine o la morte. Spesso, basta davvero poco perché l'incomprensione si trasformi in armonia: tendere una mano, prestare orecchio con dovizia e attenzione, fare del proprio meglio per favorire uno scambio che quasi mai è paritario, ma proprio per questo così importante. I gradini delle scale di Montale sono voragini che ci danno le vertigini se discesi senza più una mano che ci sorregga e se non esiste più la fiducia di chi accetta un sostegno senza portare rancore, con gratitudine. Farsi capire significa spesso superare le barriere della lingua e delle abitudini, uscire allo scoperto, senza paura di essere annientati. Un nuovo alfabeto si trova anche così, senza bisogno di prestare attenzione ai contorni delle lettere impresse su un foglio di carta, al rumore del tasto sul foglio o del dito sul tasto, come mi spiegò una volta Don DeLillo prima di una sua memorabile conferenza.

Essere chi si interpreta? Sì, sempre.

Perdere, perdersi e cercare di entrare nel cervello di coloro che dobbiamo tradurre.

Disse una volta l'attore Filippo Timi:

«Scordatevi!» nel senso di perdere la propria accordatura per trovarne un'altra più con-sona, benché comunque mutevole. Come? Studiando. Tutto. La vita, le cose, le persone e gli eventi, le gioie e i dolori e potendo, riuscire a carpire attraverso la vicinanza, il suono delle parole, il modo di esprimersi, il modo di gesticolare.

Poter vedere chi si traduce è di estrema utilità.

Poter capire come riuscire a conquistarsi la fiducia, che è il pre-requisito essenziale del passaggio di informazioni, sentimenti, stati d'animo tra l'uno e l'altro.

Essere l'altro

Dimenticare se stessi, i propri modi di espressione per assumere quelli dell'altro.

«Sentire» il discorso. Ascoltarlo, come fosse una sinfonia scritta su di uno spartito.

Scompare per essere solo ed esclusivamente una voce, la sua voce.

Lavorare su di sé, non prevaricare l'altro. Essere estremamente attenti al rispetto dell'alterità, non correggere ciò che ci sembra errato o ingiusto.

Che cosa prova uno scrittore alla fine della scrittura di un libro? Un pittore davanti ai propri quadri in mostra? Un musicista davanti a uno spartito appena terminato? Un cantante dopo un'esibizione? Uno scultore dopo aver terminato un'opera?

Anche questa è una lingua da imparare, altrettanto attentamente e puntigliosamente di quelle lingue parlate: la lingua della scoperta. Ciò che ci viene svelato è spesso frutto di fatiche incomprensibili anche a colui, o colei, che le compie. Ma vi è un istante, un bagliore, in cui ciò che per anni è stato solo un impulso o un presagio si palesa e diviene un'incrollabile certezza.

Bisogna capire anche ciò che apparentemente è incomprensibile e quindi esercitarsi nella pratica dell'ascolto con il cuore, con il cervello e con gli strumenti fisici.

Il cervello scalpita spesso e non vuole essere sempre costretto da domande, affermazioni, richieste di commenti.

Spesso la parola è un limite quasi invalicabile e occorre lasciare spazio ai sentimenti.

Ecco il grande valore del silenzio e delle pause.

Festival di Spoleto, anni or sono. Traduco Bob Wilson. Quando si è così privilegiati da poter condividere per ore l'ottocentesco Teatro Nuovo di Spoleto con un genio, e per ore doverlo interpretare, se ne esce cambiati. Un luogo meraviglioso e accogliente, un assito che scricchiola, due sedie, una per ciascuno, e due fari puntati su di esse.

A volte, ci si rende conto del patibolo solo quando ci si trova proprio sotto la scaletta della ghigliottina: io ebbi esattamente questa sensazione quando entrai nell'emiciclo e contemplai la scena spoglia. Seguirono ore di racconti, esempi, citazioni da Shakespeare e dai grandi del

teatro del mondo. Ringraziai la vita per avermi fatto innamorare della poesia e della letteratura. I riferimenti di Wilson non mi erano sconosciuti e doverli tradurre diveniva assai più agevole. Non mi costringevano a tortuosi sforzi di comprensione, limitando considerevolmente il margine d'errore. Il pubblico è giustamente implacabile nei confronti di un interprete approssimativo e può trasformare il palcoscenico in una forca. Coloro che fino a un istante prima applaudono, riescono ad annientarti con la rapidità del fulmine. Finché la traduzione fluisce ricca e completa, nessuno pensa che ciò possa comportare fatica e sforzo a volte immani. Tutto fila via liscio e senza intoppi. Ma un suono, una parola fuori posto – scordata o scordinata, non ha importanza – provoca la stessa ribellione e ferocia che subiscono artisti di fama mondiale, che pure hanno lavorato egregiamente per una vita intera.

Alla fine, quando tutti se ne furono andati, io mi sedetti – solo – sui gradini di una chiesa a cercare di riprendere fiato. E a ripensare a quanto avevo vissuto che mi riportò a un suo altro grande spettacolo a cui avevo assistito a Parigi.

Attraverso la narrazione riusciamo a viaggiare. Fù mia nonna a pronunciare una frase che poi risentii dal maestro Olmi: «Se non ce la fai a camminare per dieci chilometri e puoi fare solo dieci metri, non importa; in quei dieci metri puoi scoprire ciò che una volta riuscivi a scoprire in dieci chilometri».

In effetti, a ben pensarci, la vita si fonda sul raccontare. Una semplice domanda quando si rincasa: «Allora, come è andata?» «Che hai fatto?» «Che è successo?» cela il desiderio di ascoltare una storia. I bimbi, poi, sono immersi nelle storie, se le raccontano, le vivono e le narrano agli altri, anche agli adulti.

A volte la «pappagallitudine», ossia ciò che io definisco come la capacità quasi innata di arrivare in un luogo sconosciuto e, per qualche strano e oscuro motivo, riuscire a essere immediatamente scambiato per un nativo, è una bellissima situazione che ti permette di camminare indisturbato nel bel mezzo del Bronx o nei bassifondi di Los Angeles, ma anche a Lagos o in Indonesia dove c'è anche la faccenda del colore della pelle. Penso sia come lo charme o il carisma: o ce l'hai o non ce l'hai.

Come è mai possibile che un atto meraviglioso come quello della creazione di qualcosa, di qualsiasi cosa, possa essere allo stesso tempo segnato da dolore, morbosità, tristezza e affanno! L'artigiano e l'artista, ma anche il medico e l'operaio, il musicista, il neonato e la sua mamma o il malato: siamo tutti creatori. E, per creare, ci vogliono *dharma e karma*, due concetti legati al dovere. Il primo rappresenta chi sei, il ruolo per cui sei nato, la consapevolezza; adempiere il *dharma* definisce il valore delle azioni che compii, cioè il tuo *karma*. Che è, mi sembra di capire, una specie di lasciapassare per quante vite ci vorranno ancora al fine di raggiungere l'estasi.

Eh, sì, il torto e la ragione. La ragione e l'errore. L'errore e le scuse. Io ho sempre pensato che scusarsi sia un dovere, ma che sia difficilissimo imparare a dire, semplicemente, «scusami». Come tutte le parole più semplici e primordiali, richiede una forza inaudita. Chi sbaglia paga, si dice. *Errare humanum est*. E poi, è così difficile perdonare un'ammissione. Soprattutto a se stessi.

Il mio lavoro, in particolare – che si fonda, come molti d'altronde, sul presupposto dell'accuratezza, quasi perfezione, dell'esecuzione impeccabile e della capacità di previsione, che permette di sbarazzarsi di quasi tutti i problemi, cosa mai vera per altro – ne è la prova.

Ma c'è sempre l'elemento sorpresa: quando una cosa è il contrario di quello che ci si aspettava, e la differenza è talmente radicale, si produce un subitaneo sussulto interiore. Una puntura di zanzara, una scossa, uno spavento. O anche una sbandata grave. Come se qualcuno mi baciasse inaspettatamente prima del mio lavoro, lasciandomi sconcertato.

Qual è l'elemento sorpresa che interferisce positivamente o negativamente nella traduzione simultanea? Un personaggio apparentemente inespessivo che però, parlando, tira fuori cose molto profonde, di una densità e dimensione a livello emotivo molto grandi, che mi toccano il cuore.

O, al contrario, un personaggio bellissimo, si dice "figo", con un carisma e sex appeal notevoli, ma che si rivela banale e superficiale. Il suo eloquio è vuoto e deludente.

In entrambi i casi, l'immagine del soggetto non corrisponde al suo universo-parole. E la domanda è: la professionalità e gli anni di espe-

rienza mi servono a reagire in maniera creativa in queste situazioni? A riuscire a rimanere neutro, a non trasmettere un mio sentimento nella voce, a rimanere fedele alla mia missione di tradurre «solo» ciò che dice il mio interlocutore?

Cosa faccio quando per un attimo vado fuori strada, il cuore va a mille, come quando si è alla guida di un'auto ad alta velocità o a bordo di un otovolante e non ci sembra essere alcuna possibilità di fermare gli eventi... come si riacquista il controllo di sé in un momento così estremo?

Un errore è un errore, rimane tale e questo è quanto.

La severità che esercito nei miei confronti mi permette di limitare i danni al massimo. Tuttavia, quando il cosiddetto "patatrac" è accaduto, occorre saper guardare in faccia le situazioni. Il mio lavoro televisivo, radiofonico, teatrale e festivaliero mi porta di fronte a platee incredibilmente numerose: il giuramento del presidente Obama con Aretha Franklin – bellissima, nel suo assurdo abito grigio con grande cappello in tinta e strass ovunque – che raccolse le sue forze e ciò che della sua voce fantastica poteva rimanere in un gelido giorno d'inverno a Washington per cantare per lui. Io ero commosso fino alle lacrime, eppure la traduzione continuò.

L'interprete diviene la «voce» della persona che deve tradurre (condurre oltre!) ma non solo. Per pochi minuti, per ore o giorni, egli è il tramite della comunicazione e, del suo soggetto, deve anche saper cogliere e comunicare il cuore. Questa è appunto una delle caratteristiche salienti e meravigliose del mio lavoro, ma è anche una grande difficoltà: da un lato occorre non «tradire» la personalità, i contenuti e l'immagine di colui o colei di cui devo gestire la comunicazione; dall'altro devo sempre comprendere dove si colloca il confine fra creatività e realtà. È necessario calarsi in chi si traduce, e tuttavia senza esagerare. Sposare un registro, uno stile, un modo di esprimersi – spesso in una manciata di secondi – significa anche essere molto umili e accettare tratti caratteriali che possono essere soggettivamente fastidiosi o inopportuni e non filtrarli attraverso un giudizio personale. Sospendere per un po' il mio modo di essere, insomma!

L'idea dell'equilibrio fra controllo, intimità e familiarità mi fa venire in mente i chirurghi che manipolano lembi e pliche, recidono e

asportano, chiudono e cuciono. Questi miti dal camice verde che con le mani levate si accostano alla zona d'intervento – il «campo operatorio» – e con poche parole invitano all'incisione da cui inizia l'intera operazione. Che è detta «chirurgica» (dal greco *cheiròs*, mano) perché è la mano che regge il bisturi, o che spesso, in quest'era spaziale, guida bracci robotizzati e manovra sonde.

I maestri. I discepoli. E io, che ho avuto l'onore di entrare con camice e tutto nelle sale operatorie, a tradurre ordini impartiti agli strumentisti e commenti per il pubblico di colleghi che seguiva in diretta. Dissezioni incredibilmente difficili, laser puntati, gocce di sudore abilmente deterse da una mano attenta che appare e scompare. Piacere sottile del vedere un successo delinearsi a poco a poco: *step one, two, three, four, and end!*

Suture e tamponi. Sorrisi e drenaggi. Essere depositari della vita, questa volta, e non messaggeri di morte. Lasciare la sala operatoria affidando ad altri il compito di spiegare ai trepidanti parenti l'*outcome*, l'esito dell'intervento.

Ma business non è solo traduzione. A mano a mano che si lavora, traducendo, si consolidano rapporti, si affrontano problemi e si dipanano grovigli apparentemente inestricabili, si coltiva la pazienza, si sorride con ironia, che dovrebbe essere la colonna portante dell'incongruenza. Ironica si definisce, infatti, una situazione incongruente: ci si aspettava che nulla cambiasse ed ecco che tutto si modifica.

La *fellowship*, la socievolezza, che si crea durante una trattativa. L'equilibrio dato dalla giusta distanza che un interprete deve saper mantenere per poter avere accesso all'intimità condivisa, senza le pastoie della familiarità. La lingua inglese, infatti, è dotata di una particolare flessibilità sintattica, morfologica e lessicale che si adatta perfettamente a situazioni verbalmente comiche e umoristiche. Il silenzio anglosassone è il silenzio di chi tace. Il silenzio italiano è quello di chi aspetta di prendere la parola! E l'*understatement* è semplicemente il non detto?

Come gestire, infine, l'imbarazzo? Come impedire che un anglofono, particolarmente un inglese, si senta in imbarazzo a causa di qualcosa o qualcuno che gli è stato suo malgrado imposto? Mettere una persona in imbarazzo è una delle più gravi offese che si possa-

no arrecare a un anglofono per nascita. E una lingua sillabata come l'italiano o il francese o lo spagnolo, come può essere trasposta in una lingua la cui enfasi è invece sull'accentuazione del senso della frase? Ebbene, questo e molto altro può insegnare un ghostwriter o uno speech-coach, scrittore fantasma e giocoliere della parola!

Tensione. L'alta tensione, quella da adrenalina, quella del terrore che si impossessa come un ospite parassita che ti succhia le energie. Quella della voce imperiosa che scandisce: on air, in scena, ciak!

La tensione dell'intervista, anni e anni or sono, fatta da Enzo Biagi a Shimon Peres e da me tradotta in simultanea: dovette riapparire in video il maestro intervistatore perché un fatidico e imprescindibile «no comment» del presidente israeliano era stato indebitamente tagliato da un ignaro addetto al montaggio.

La rabbia e la tensione di Al Gore in una memorabile intervista di Michele Santoro che mi costrinse a una delle traduzioni più veloci della mia carriera.

La conversazione di Bill Gates e Serena Dandini, che mi provocò istanti di terrore perché lei, dimentica che il capo della Microsoft non potesse vederla dallo studio dall'altra parte dell'oceano, gli chiese ironicamente che cosa ne pensasse delle sue gambe. Il poveretto era smarrito. Io, più veloce della luce, riuscii a comunicargli che si trattava solo di una battuta, e che fingesse di vederle. Anche i businessman sanno essere bravi attori, a volte!

Lilli Gruber che a *Otto e Mezzo* intervistava una delle star più interessanti di Hollywood, Oliver Stone, sull'imminente anteprima mondiale del suo film su Bush. Ricordo distintamente l'adrenalina montare, mentre andava in onda la sigla, dopo la telefonata che ci eravamo scambiati io e Oliver prima della diretta per prendere accordi tecnici. Il vuoto di tempi della trasmissione via satellite è tremendo perché mi obbliga a rivedere completamente il mio modo di tradurre, per non creare quegli imbarazzanti vuoti fra domanda e risposta. Erano le ultime ore di presidenza di George W. Bush. In studio Gruber, Guiglia, Lerner e, dall'altra parte dell'oceano, il regista. Dovetti anche suggerire a Stone il nome Icaro, perché stava citandone il mito e aveva avuto un'amnesia sul personaggio che vola verso il sole e muore.

La simultanea richiede respirazione corretta, attenzione alla struttura della lingua di partenza perché potrebbe rivelarsi necessario dover attendere molto prima di poter iniziare a tradurre qualcosa di sensato a scapito della contemporaneità desiderata, per esempio, in TV. Ci vuole anche un buon orecchio perché indossare una cuffia significa non sentirsi, a scapito della qualità del tono e del timbro della propria voce. Non lasciare trasparire il nervosismo è forse lo sforzo più gravoso e impegnativo. Non esiste possibilità di «riscaldamento» come fanno i ballerini con i propri muscoli o i cantanti con la propria ugola. La foniatra, cioè la branca della medicina della riabilitazione che tratta le patologie della comunicazione umana (le affezioni di linguaggio, udito, parola, fonologia), insieme con la vocologia, che si interessa in modo particolare dei disturbi, legati alla produzione della voce, inclusa la voce professionale e artistica, è una disciplina che mi ha enormemente interessato recentemente perché davvero aiuta moltissimo tutti coloro che per un motivo o per l'altro si trovano a dover parlare in pubblico.

Occorrono tempismo, efficienza, terminologia, traduzione in tempo reale e controllo della respirazione, insomma, un pezzo di musica da eseguire o da cantare senza sbavature. Con la sola differenza di non conoscere lo spartito, il che rende il tutto un pochino più complesso.

La traduzione consecutiva – quella svolta dopo che un oratore ha parlato per un certo lasso di tempo, per intenderci – presuppone – ne un atteggiamento e capacità gestionali assai diverse. Trovarsi sotto i riflettori e non protetti da una cabina significa saper gestire il proprio comportamento, essere attenti a non prevaricare, rinunciando a una (spesso indesiderata) sovraesposizione; il pubblico, infatti, è generalmente assai colpito dall'attività dell'interprete, dalla sua abilità mnemonica e traduttiva. Niente smanie di grandezza, quindi, e saper lasciare il campo al vero protagonista dell'evento. Pazienza, memoria e condiscendenza, ma anche fermezza quando si tratta di frenare un oratore logorroico che travalica i limiti. Gentil fermezza, la definisco io. Purtroppo in questi casi non ci sono regole, a parte quelle dettate da buon senso e sensibilità. Esperienza e tatto sono fondamentali.

Proprio così, esprimersi in una lingua acquisita significa trovare nuove corde di sensibilità, scoprire una nuova ironia, i propri limiti,

che sono diversi da quelli che si credeva di conoscere. Questa fase del mio approccio è delicatissima. Il mio intervento potrebbe essere scambiato per vana curiosità o petulanza. Si rischia di passare per saccenti se si sbaglia approccio con un tecnico che, giustamente, su un certo argomento è un'autorità. Allora occorre partire cercando un'analogia, una similitudine. Certo, nel caso di un re, di un capo di Stato, di un grande imprenditore o di un famoso artista le possibilità sono assai limitate, verrebbe da pensare. Non sempre e non solo. Bisogna tornare indietro a quando i grandi erano un po' meno grandi. Centinaia di volte sono riuscito a far breccia parlando di infanzia o di giochi o di cose passate e cadute in un apparente dimenticatoio. Il ricordo rende un briciolo più umani. È il passato che torna a fare capolino. Un momento di imbarazzo o di fierezza. Ecco, io lavoro su tutto questo e ancora di più. Gli affetti. Chi è sotto le luci della ribalta è sottoposto a uno stress continuo indipendentemente dall'abitudine o dalla resistenza sviluppate. Avere una persona o una famiglia o persone di cui davvero potersi fidare diviene un dono inestimabile.

Parlando di psiche o *technè*, desidero anche precisare che il mio lavoro verte sulla trasparenza e la neutralità dell'interprete durante una giornata lavorativa: per 'trasparenza' si intende 'l'impercettibile presenza' di una terza persona interposta tra l'oratore ed il pubblico, che ha il compito di mediare il discorso del primo per renderlo comprensibile al secondo, senza tuttavia alterare il significato di ciò che viene detto; per 'neutralità' si intende invece, la capacità dell'interprete di 'non modificare il contenuto' del discorso dell'oratore attraverso l'integrazione oppure l'omissione di elementi, 'secondo il gusto dell'interprete' e le scelte stilistiche e di contenuto che egli deve operare affinché quanto detto risulti comprensibile al pubblico.

In genere, si fa riferimento all'attività interpretativa in 'condizioni ottimali', tuttavia è risaputo che un interprete, durante una giornata lavorativa potrebbe trovarsi a dover gestire situazioni particolari. In merito a ciò, vorrei precisare che

- la presenza di un interprete non è mai IMPERCETTIBILE, poiché è fisica e psicologica. Esempio recentissimo e banale: Sorrento, convegno sulla Sclerosi Multipla. Oratori che, total-

mente dimentichi di avere un pubblico e abituati a parlare solo per sé stessi, tenevano discorsi a velocità quasi impossibili. Pausa caffè: si avvicinano a me e alla collega due medici e ci fanno i complimenti e ci dicono: “Avete uno splendido controllo, riuscite anche a sorridere” Era vero: avevano percepito il mio sorriso in un momento di particolare difficoltà nonostante noi fossimo in una cabina invisibile ed inaccessibile.

- La NEUTRALITÀ, si cerca, la si invoca e poi non si capisce mai bene che cosa sia. Certo io mi preparo al meglio, studio, anche somaticamente i miei oratori. Ho scritto un libro intitolato “La voce degli altri” per cercare di spiegare anche questo, fra le altre cose. Ma Neutralità rimane forse una chimera. Rimando alla pagina di V. Hugo che ho recentemente pubblicato sulla mia pagina di fb in cui sostiene che gli interpreti/traduttori sono “ponti” fra civiltà e alla Lettera di Daniel Pennac, pubblicata sempre nel mio libro.
- Le CONDIZIONI OTTIMALI non esistono, come non esiste la perfezione. Siamo lavoratori che, a volte inutilmente ed al solo scopo di difendere la propria idea di etica del lavoro, cercano di dare sempre il 100% in condizioni variabili. E, allora, il 100% assume una valenza completamente diversa, naturalmente.

Mi sono anche detto che, forse, sarebbe stata una buona idea precorrere un poco i tempi e pormi io stesso le domande che spesso mi vengono rivolte dal pubblico nel corso di riunioni come questa. Le riporto qui di seguito a beneficio di chi vorrebbe porle e di chi avrebbe comunque sollevato queste questioni.

1. Nel caso in cui il suo interlocutore esprimesse il proprio punto di vista e lei si rendesse conto che diverge completamente dal suo modo di vedere, come si comporterebbe nel tradurre quanto da lui detto? (Per punto di vista s'intendono opinioni politiche, religiose, riguardanti tematiche sociali eccetera...)

Nel corso della mia carriera si sono verificate numerose situazioni in cui non fossi assolutamente in accordo con ciò che veniva detto. Beh, si traduce, al meglio delle proprie possibilità, cercando sì, qui, la neutralità ideologica. Ho resistito a una settimana di leghisti in visita a Parigi senza battere ciglio, ed è stata dura. Le sole cose che mi rifiuto di tradurre, a patto che lo sappia prima, sono argomenti che sconfinino nella criminalità e se me ne accorgo a mezza strada, chiedo cortesemente, ma fermamente di essere sostituito.

Se sto facendo interpretazione in Tribunale, sono penalmente perseguibile e responsabile di ciò che dico. In altre situazioni sono eticamente responsabile di ciò che interpreto: contrattualistica internazionale, trattative politiche, convegni sulla ricerca in medicina, ma anche semplicemente la riservatezza obbligatoria su tutti gli argomenti di cui sentiamo parlare.

2. Se durante una giornata lavorativa le capitasse di dover interagire con un oratore che fa largo uso della comunicazione non verbale, e dunque della gestualità, dell'espressione del corpo e del viso, come si comporterebbe in questa situazione?

Un esempio epitomico fu la prima intervista televisiva concessa in Italia da Matt Dillon, attore americano, allora adolescente all'esordio. Fù un'imbarazzante serie di: no, sì, yeah, wow. Senza gestualità. Io mi comportai di conseguenza. Se posso avvertire i personaggi prima della loro prestazione, che sia televisiva o solopubblica, tendo sempre ad istruirli sulla gestualità, i proverbi, le cose amene e divertenti che potrebbero creare difficoltà di comprensione.

Nell'eventualità io conosca il gergo gestuale impiegato, mi sforzo di ritrasporlo in prosa, ma raramente ho avuto bisogno di farlo.

3. Di norma, come traduce ed interpreta le emozioni, siano esse positive o negative (la risata, il pianto, il rossore, il tremolio, il nervosismo, l'entusiasmo) che traspaiono dal comportamento del suo interlocutore?

Io sostengo che sia il caso che un buon interprete faccia del teatro, o sia in grado di riprodurre per quanto possibile le inflessioni, le esitazioni e le incertezze, ma anche la gioia, il dolore o l'esitazione. Ex Premier Blair in TV: una serie di domande di fuoco, tutte rette con il migliore aplomb, poi arriva la domanda sulla bandana indossata da Berlusconi. Con estremo imbarazzo disse, e cito a memoria:

“Io e Cherie lo vedemmo farsi innanzi; sibilai a mia moglie: per carità mettili tu fra noi due altrimenti sono finito, i Tabloid inglesi mi faranno fuori. Poi... capimmo... che c'era qualcosa che... beh... non (gli) funzionava... in testa!”

Così facendo, semplicemente con l'estensione delle pause di silenzio, e l'aggiunta di un “gli” riuscii a riproporre, ritrasponendolo, il senso di smarrimento, ma anche di ironia che Blair desiderava esprimere. Il pubblico applaudi.

4. Come è risaputo, in alcuni contesti, ci si può trovare a dover tradurre dei comportamenti o dei discorsi non proprio eleganti. Che comportamento assume lei davanti alla scurrilità, sia essa gestuale o verbale? Come la traduce?

Uso degli esempi. New York City, cena in uno dei ristoranti più eleganti. Miliardario italiano che si rivolge a me e mi dice: “Di un po' a al cameriere di andarsene a fare in culo!” Risposta: “Dottore, mi scusi, ma è un'espressione internazionale, non ha bisogno dell'interprete”. Fine della storia. Un “merdel”, detto a Che tempo che fa venne tradotto con “caspita!”, perché credo che significhi un po' questo in francese e non “merda!” così come usato in italiano. Fabio mi corresse e io lascia che lo facesse. Il silenzio è d'oro, o assordante, a volte. Insomma, un poco di senso della realtà non guasta. Siamo sempre e comunque al servizio della comunicazione e se qualcuno vuole comunicare in modo scurrile certo non posso censurare. Molti, molti anni fa, a un convegno organizzato da un gruppo femminista, doveti parlare al femminile per tre giorni, mentre una collega particolarmente sensibile, per tre giorni decise – secondo me erroneamente ed

arbitrariamente – di tradurre con “pene” “cazzo” e “vagina” “figa” sostenendo che lei non era solita dire parolacce.

5. Come è solito tradurre le espressioni idiomatiche, i luoghi comuni e i modi di dire? Preferisce attenersi strettamente a quanto detto dall’oratore oppure trovare un’espressione corrispondente nella lingua d’arrivo?

Eh no, non mi potete togliere il divertimento di cercare una soluzione mirabile, al confine fra l’essere “ponte” come dice Hugo e la “dechirure”! Io cerco, e, quando trovo, gioisco. E se gli altri non sono in accordo, vengano pure ad aiutarmi o a sostituirsi a me! Il guaio è che certe chicche me le sono pure dimenticate e riaffiorano solo nei sogni che, regolarmente, dimentico, ahimè!

6. In che modo si comporta, quando ha a che fare con un oratore molto ambiguo, che non esplicita il suo punto di vista, rendendo pertanto difficoltosa la traduzione del suo discorso?

Ambiguità per ambiguità. Pan per focaccia. E se piove qui piove anche lì, e vedi Napoli e poi muori! Tuttavia, trovo uno spazietto per l’autodifesa, aggiungendo che l’ambiguità non è mia. Trovo sia importante anche difendersi come professionisti. Lo fanno medici quando accusati di malasana; insomma, la possibilità di difesa deve essere concessa a tutti, anche a noi!

7. Per concludere, potrebbe spiegare, in generale, quanto importanti sono, nel lavoro dell’interprete, la trasparenza e la neutralità?

Nell’ambito di una valutazione completamente soggettiva, come detto, non credo nella trasparenza completa. Così come non credo nella neutralità. Bisogna aver avuto ottimi maestri, avere ottimi colleghi che siano giustamente critici e ci avvertano delle eventuali mancanze o esagerazioni, occorre riascoltarsi in registrazione per cogliere gli errori e le mancanze, occorre limare e cesellare sempre, ogni giorno

anche dopo 36 anni, altrimenti finisce il bel gioco dell'immaginazione, della creatività e della gioia di aver saputo essere uno strumento di comunicazione e comprensione. Mi considero un "giullare delle parole", parafrasando S. Francesco, e tenendo in considerazione che un giullare, attraverso l'ironia, poteva permettersi il privilegio della verità. O, meglio, un "artigiano della parola". Un libro splendido su Michelangelo "*Il tormento e l'estasi*" di Irving Stone è stato uno dei miei libri guida, che ho letto e riletto, per capire che cosa sia l'arte, la creazione, ma anche la tremenda disciplina che ciò comporta. Occorre saper sostenere la paura del prima e l'adrenalina del dopo. Occorre molta, molta umiltà e nessuna aspettativa di essere ringraziati. Occorre guardare fiduciosi al futuro dopo essersi saputi scusare ufficialmente per una mancanza o un errore. Io considero le varie versioni del, poniamo, Sonetto 18 di W. Shakespeare, come una messe di informazioni utili a ripensare il cervello umano e le sue capacità di cogliere ineffabili quanto stupendi particolari e non un "tradimento". Ma, si sa, uno dei miei motti preferiti è: "Si dice spesso che la vita sia strana; sì, ma rispetto a che cosa?" So di non aver risposto in modo esauriente, ma lasciate che anche io sia un poco ambiguo e getti del cibo per la mente, il famoso *food for thoughts*, ma non ai porci!!!

8. Quali sono le tecniche utilizzate in un'interpretazione per la televisione? Ci sono delle differenze rispetto a quelle utilizzate in una conferenza?

Certo, ci sono differenze fondamentali. Intanto si tratta di un voice-over, nel senso che la mia traduzione viene diffusa in studio e non nelle cuffie come dovrebbe essere ad un convegno. Poi, bisogna osservare esigenze dello spettacolo, quindi essere attenti al registro da impiegare, tono di voce, velocità nel terminare la risposta e la domanda, in modo che tutto appaia il più possibile realistico. Seguire, quindi, il più possibile, tecniche teatrali e tempi televisivi. Niente pause troppo lunghe, silenzi, incertezza. Bisogna tenere presente che il pubblico potrebbe cambiare canale se annoiato, con grave danno per il programma e la sua valutazione in termini di calcolo dello share di ascolto. Una delle principali difficoltà consiste nel far comprende-

re all'ospite che non udirà la sua voce in sala, ma la mia, per questo, quando possibile, si fanno prove audio in sala. Poi i ritorni delle voci dal microfono dell'ospite spesso disturbano un buon livello di ricezione da parte mia. Insomma una situazione completamente diversa

9. Qual è la 'giusta distanza' da utilizzare in un' interpretazione per i media? L'interprete è un attore?

La giusta distanza è frutto dell'esperienza, dei riscontri delle redazioni, dei registi e del pubblico. Per questo io ho una pania sui media, perché mi interessa sapere che cosa il pubblico pensa del mio lavoro. Certamente l'interpretazione televisiva o mediatica o radiofonica hanno caratteristiche che avvicinano l'interprete all'attore. Io ho studiato recitazione per esempio. Occorre saper impostare la voce, non essere monocordi, non essere troppo aderenti alla letteralità perché bisogna sapere anche quando far scattare l'applauso

10. Le è mai capitato di notare nel suo collega di cabina qualche imperfezione o carenza nella traduzione? Cosa ha fatto in quel momento?

Ma le imperfezioni o carenze le noto costantemente anche su di me! Io cerco sempre di riascoltarmi e questo lavoro è utilissimo per correggere imperfezioni della resa. Certo, lavoro di riascolto è un lavoro certosino. Se lavoro con un/una collega cerco sempre che ci sia un'ottima atmosfera di collaborazione. Ciò che importa non è il risultato del singolo ma della cabina. Sono sempre grato a chi suggerisce scrivendo o con qualsiasi altro mezzo mentre lavoro una parola o un numero e cerco di fare altrettanto anche io. Degli errori possiamo solo scusarci, non siamo perfetti. Ma la mia regola è: no drama, perché la tensione non fa bene. Si è fatto un errore? Ok, si continua, non servirebbe a nulla qualsiasi altra soluzione e vi garantisco comunque che quando si fa un errore in TV o in radio o a teatro lo si ricorda per tutta la vita! Poi, fondamentale imparare a scusarsi; si lo so, difficile, ma io ho scritto un paio di articoli di scusa su I Racconti del Camedino nel blog di Chetempo proprio per scusarmi di errori commessi.

11. Come ha affrontato momenti di estrema difficoltà nell'interpretazione: velocità sostenuta, difficoltà nella comprensione a causa di condizioni non appropriate ecc?

Con un sorriso urlare o disperarsi non serve a nulla. Io di solito rallento, tiro fuori una ice ancor più calma continuo. Che altro si può fare? Poi, magari, si va e si parla con chi ha causato la difficoltà e, con estrema gentilezza, si spiega che cosa non si sarebbe dovuto verificare. Bisogna sempre ricordare che i nostri utenti sanno pochissimo delle tecniche di traduzione che noi conosciamo bene e a volte per aiutarci, tendono a complicare le cose loro malgrado

12. Le è mai capitato di aver fatto errori durante un'interpretazione? Cosa ha fatto per cercare di rimediarvi?

Certo che li ho fatti. Se ho il tempo e me ne accorgo subito cerco di rimediare, anche se non dipendono da me ma da cause esogene – microfoni, taglio di audio, rumori improvvisi, cattiva dizione dell'ospite – altrimenti, mi scuso a posteriori, vedi articoli su blog di Chetempo. A volte si può rimediare cercando di ripetere la frase precedente errata con un'aggiunta di ciò che si è tralasciato, oppure se ne crea una piccola fittizia per spiegare ciò che non era chiaro

13. Cosa si prova sapendo che si è ascoltati da milioni di persone e come queste emozioni influiscono sulla performance?

Beh, il teatro o aver fatto spettacolo aiuta. Lo stage right, la paura da palco esiste. Basta superarla. Io ho sempre paura, ma anche per qualsiasi altro lavoro che affronto. Ma, poi, una volta lì, deve passare e tradurre diventa la cosa più naturale del mondo. Ma se mi chiedete come abbia fatto io a fare certe cose, beh, non ve lo so dire neppure io. L'essere ascoltati da milioni di persone come per gli Oscar, discorsi di insediamento di Presidenti oppure una trasmissione televisiva come il festival – credo che quest'anno Cat Steven sia stata o davvero ascoltato dall'Italia intera – mi riempie di gioia perché credo di poter contribuire a far conoscere un personaggio in modo

obbiettivo e sincero, che è ciò che intendo fare con il mio lavoro. Mi è capitato anche di essere fisicamente davanti a milioni di persone a tradurre, ecco situazione molto diversa rispetto a quella della TV dove io non vedo il mio pubblico ma considero il mio pubblico la platea, quindi se scatta l'applauso lì, ho buone probabilità che scatti anche a casa il consenso

14. Cosa significa “prestare la propria voce agli altri”?

Significa dimenticare la propria, significa “essere” gli altri. Studiarli, prepararli, leggere, guardare, osservare, impararne la mimica ed i modi di dire, carpirne la sensibilità, ascoltarli. E quando ci si riesce, allora, spesso, anche senza che l'ospite abbia capito letteralmente il senso o l'accuratezza della mia traduzione, arriva un abbraccio, segno che le vibrazioni sono arrivate anche a lui/lei. Io la mia voce non la presto, preferisco pensare di regalarla, con tutto ciò che l'idea del dono comporta.



Tim Parks

*La traduzione dello stile nell'era della
globalizzazione*

In genere si può dire che la tendenza dello spirito moderno è di ridurre tutto il mondo una nazione, e tutte le nazioni una sola persona. Non c'è più vestito proprio di nessun popolo, e le mode in vece d'esser nazionali, sono europee ec.: anche la lingua oramai divien tutt'una per la gran propagazione del francese, la quale io non riprendo in quanto all'utile, ma bene in quanto al bello.
Leopardi il 3 luglio, 1820¹.

Abstract: *The paper considers the relationship between literary style and reading community, arguing that intensely marked styles can exist only where there is a strong and shared awareness of communal language use. Giving examples from 19th and 20th century Italian and English literature, it goes on to consider what happens when texts seek larger and larger audiences first at national and then at international, indeed global levels, examining the inevitable repercussions on the way in which literary style is constructed.*

Oggi vorrei esplorare l'idea che la globalizzazione influisca sul modo in cui vengono scritti i romanzi, sull'idea dello stile e anche sulla

¹ G. LEOPARDI, *Zibaldone*, Mondadori, Milano 1997, p. 147.

traduzione. E vorrei chiedermi se c'è un 'utile', come dice Leopardi, e se c'è una perdita di bellezza.

Ricordiamo, però, in partenza, che l'Italia è stata uno dei primi paesi europei a tradurre un'enorme quantità di libri, a fare della libreria un emporio internazionale. Se, infatti, nel periodo successivo all'unificazione nazionale la traduzione è stata usata per consolidare la lingua nazionale, creando un gran numero di testi in quell'italiano che tutti dovevano imparare a usare, quando arriviamo agli anni Venti già si parla di una "invasione delle traduzioni".

Consideriamo indispensabile per l'autarchia letteraria ora urgente scartare dalla traduzione e pubblicazione i tre quarti delle opere straniere che alcuni editori impongono, basandosi sul non abbastanza vituperato antico e permanente vizio italiano che noi chiamiamo esterofilia².

A questo punto i libri tradotti dalle case editrici milanesi costituivano intorno al 10,5% dei libri pubblicati, numero che sarebbe salito al 41,1% prima della guerra. Questo malgrado l'intervento del governo, che aveva chiesto alle case editrici di limitarsi a una quota del 25%. Era comunque un numero di traduzioni ben più alto di quello di qualunque altro paese europeo.

Ai nostri tempi, e specificamente negli anni Ottanta e Novanta, questo impulso ha subito un'ulteriore accelerazione. Oggi, per quanto riguarda i romanzi, intorno al 60% dei titoli pubblicati sono tradotti, anche se recentemente c'è stata un'inversione di tendenza. Di queste traduzioni il 70% proviene dall'inglese.

Anche per quanto riguarda la promozione dei romanzi, c'è molta attenzione ai libri che vengono dall'estero. Studiando le pagine culturali del *Corriere della Sera* e di *Repubblica* relative all'anno 2009 si nota che gli articoli dedicati alla narrativa sono suddivisi in questo modo:

² C. RUNDLE, *Publishing translations in Fascist Italy*, Peter Lang, Berna 2010, p. 131.

ITALIANI: 36%
ANGLOFONI: 35%
ALTRI: 29%³

Così, il lettore che raggiunge la maturità intellettuale negli ultimi due decenni, in Italia, ma non solo, si trova in un mondo dove la letteratura non è più percepita come nazionale e pochi tra i romanzi che ha letto si riferiscono direttamente a una realtà a lui immediatamente nota, o sono ambientati nella sua città o nel suo paese.

Insomma il romanzo circola. Si svincola dalla nazione e da una comunità immediata di lettori. Chi cresce leggendo libri provenienti da tutto il mondo è probabile che scriva avendo in mente tutto il mondo, soprattutto quando i premi, la pubblicità, la celebrità costruita intorno al libro si internazionalizzano. Il premio Nobel, il Mondello, il Booker International: ormai non c'è un premio che non abbia la sua divisione internazionale. Anzi, il premio nazionale comincia a sembrare un poco provinciale. In 2013 il maggior premio nazionale inglese, il Booker, si è aperto ai libri scritti in inglese provenienti da tutto il mondo.

Così, se in un periodo, alla letteratura è stato assegnato anche il compito di contribuire alla costruzione di un'identità nazionale, oggi invece possiamo dire che la letteratura in traduzione è chiamata a contribuire alla costruzione di una comunità internazionale.

Questo, se vogliamo, potrebbe essere l'utile del processo che già descriveva Leopardi. Il libro venduto simultaneamente in cinquanta paesi che in qualche modo unisce, o comunque permette a tutti di far parte di un'unica coscienza internazionale.

Ma come può questo incidere sullo stile e, di conseguenza, sulla traduzione? Non è possibile che semplicemente i libri circolino più rapidamente e basta?

Partiamo dallo stile, cercando di ricordaci che cosa intendiamo con questa parola.

Non è facile definire lo stile, perché lo stile è dappertutto e isolarlo è difficile. Non possiamo esprimerlo a parole in ogni suo aspetto

³ F. LAURENTI, *Informazione letteraria e promozione editoriale in Italia*, Milano, "Nuova informazione bibliografica", n. 3, pp. 679-692.

né trovare l'esempio emblematico che chiude il discorso, perché non solo lo stile è diffuso per tutto il testo, in un fitto svilupparsi di usi interni, ma produce i suoi effetti in quanto è in rapporto con altri testi e altri modi di parlare e comunicare che ci stanno intorno, nella comunità, nel parlato in generale.

Non è facile isolarlo, ma ci sono testi in cui lo stile è così estremo che non possiamo ignorarlo. Ecco l'incipit di *Party Going*, romanzo capolavoro di Henry Green, considerato uno dei grandi stilisti del modernismo inglese.

Fog was so dense, bird that had been disturbed went flat into a balustrade and slowly fell, dead at her feet.

There it lay and Miss Fellowes looked up to where that pall of fog was twenty foot above and out of which it had fallen, turning over once. She bent down and took a wing then entered a tunnel in front of her, and this had DEPARTURES lit up over it, carrying her dead pigeon⁴.

Non si tratta di un inglese standard, né di una narrazione standard. È una deissi spiazzante che si ripete per tutto il testo e non è solo una questione di articoli, definiti o indefiniti, mancanti o inaspettati, ma anche di un uso fuorviante dei dimostrativi (“that pall of fog”, “this had DEPARTURES lit up over it”).

Qui devo dire che, nella sua stranezza, il madrelingua inglese sente certi accenni e accenti dialettali, da classe operaia del nord, e questo nel parlare di un gruppo di personaggi ricchissimi della Londra aristocratica. Ma non è dialetto perché tanti altri elementi che costituiscono il dialetto sono assenti. Se, allora, troviamo richiami interni al testo (l'insieme della deissi spiazzante), ci sono anche richiami esterni (questo accenno al dialetto/non dialetto), un contesto linguistico culturale inglese che difficilmente può essere creato intorno a un testo tradotto.

Ci sono anche delle curiosità sintattiche. In particolare, nella frase “... Miss Fellowes looked up to where that pall of fog was twenty foot above and out of which it had fallen, turning over once” è diffici-

⁴ H. GREEN, *Party Going*, Vintage, London 2000, p. 1.

le capire che funzione possa avere la parola 'and'; sembra quasi che siamo invitati a saltare da una struttura sintattica a un'altra tramite una sutura imperfetta.

Comunque, il nesso di tutto ciò con il contenuto è evidente. Si sta creando una nebbia verbale e anche una partenza stilistica, e se il testo spiazza a livello della comprensione, il ritmo è forte e sicuro di sé e l'allitterazione addirittura martellante:

Fog was so **dense**, **bird** that had **been disturbed** went flat into a **balustrade** and slowly **fell**, **dead** at her **feet**

Qui allora si vede la doppia faccia dello stile: una tela di stilemi interni mette il testo in un rapporto unico con un contesto linguistico e culturale esterno. Insomma la comunità esterna al testo è cruciale per lo stile. Non c'è stile letterario che non presupponga un senso forte dei modi normali di comunicare nella comunità per cui il testo è stato scritto.

Pubblicato nel 1939, questo romanzo è stato finalmente tradotto e pubblicato in italiano dopo vari tentativi solo nel 2000. Ecco un esempio di una traduzione rifiutata dalla casa editrice Adelphi.

Era nebbia così densa, **l'uccello** che era stato disturbato sbatté contro una balaustrata e cadde lentamente, morto, ai suoi piedi.

Giaceva lì e Miss Fellowes guardò in alto, **dove sei metri più su c'era quel manto di nebbia** e da dove l'uccello era caduto, **con una capovolta**. Si chinò e lo **sollevò per un'ala**, quindi entrò in un sottopassaggio di fronte a lei, e **su questo** brillava la scritta partenze, portando il suo piccione morto⁵.

Ed ecco la traduzione pubblicata.

La nebbia **era densa**; un uccello che era stato disturbato colpì in pieno una balaustrata e **lentamente cadde**, morto **a pochi passi** da lei. Lì giaceva e la signorina Fellowes **guardò in alto dove a sette metri da terra c'era quel manto di nebbia dal quale era caduto**, girandosi una volta. Si chinò e **lo prese per un'ala**, poi scese in un sotto-

⁵ H. GREEN, senza titolo, traduzione di Flora Bonetti, archivi di Adelphi.

passaggio davanti a lei, **con sopra l'insegna partenze**, portando il suo piccione morto⁶.

Vediamo che mentre la traduzione rifiutata ha cercato in vari modi di riprodurre gli stilemi dell'originale (si vedano gli elementi indicati in grassetto), quella pubblicata vi rinuncia (qui il grassetto sta a indicare tutti quei momenti in cui le stranezze dell'inglese vengono tradotte in un italiano standard). In particolare, il fatto che tutto quello che succede in questa prima pagina (e forse in tutto il romanzo) viene visto, in inglese e nella traduzione rifiutata, come conseguenza della fitta nebbia (Fog was so dense that...) scompare nella traduzione pubblicata; abbiamo una constatazione (La nebbia era densa), poi una serie di fatti. In generale, in questa seconda traduzione, i richiami tra gli stilemi interni scompaiono, e con quelli anche il rapporto peculiare del testo con il contesto della prosa che sta intorno al romanzo. Insomma, diventa difficile per un lettore italiano rendersi conto che il libro è scritto in uno stile marcato; tutto è rientrato nella normalità.

Forse è fin troppo facile, però, guardare un incipit con uno stile così estremo. Ecco allora un paragrafo di *The Great Gatsby* di Scott Fitzgerald. Stiamo parlando di Daisy, la vecchia fiamma di Gatsby e di suo marito, il ricchissimo Tom, una volta grande giocatore di football americano.

Why they came East I don't know. They had spent a year in France, for no particular reason, and then drifted here and there unrestfully wherever people played polo and were rich together. This was a permanent move, said Daisy over the telephone, but I didn't believe it--I had no sight into Daisy's heart but I felt that Tom would drift on forever seeking a little wistfully for the dramatic turbulence of some irrecoverable football game⁷.

Per parlare dello stile di un testo dobbiamo identificare un intreccio di elementi che interagiscono in un rapporto consapevole sia con il

⁶ H. GREEN, *Partenza in gruppo*, traduzione di Carlo Bay, Adelphi, Milano 2006, p. 11.

⁷ F. S. FITZGERALD, *The Great Gatsby*, Penguin, London 1974, p. 12.

contenuto semantico del testo sia con un contesto esterno. Questa volta non abbiamo gli stessi elementi eclatanti, quasi scandalosi, che ci offriva Green. Notiamo, però, ripetute dichiarazioni di incertezza. Il narratore non sa il motivo per cui Daisy e Tom sono venuti nell'est e non può vedere nel cuore di Daisy. Quest'incertezza si lega facilmente con l'idea del 'drift', il muoversi alla deriva. Se il narratore non sa, non sanno neanche Tom e Daisy. Poi proprio al momento dell'affermazione più forte, quando Daisy insiste che la coppia è giunta a una posizione stabile, l'inglese offre una collocazione potenzialmente ossimorica ('this was a permanent move'). Altre curiosità sono la parola 'unrestfully' che effettivamente è un neologismo. Ci si aspetta che le persone che si muovono costantemente siano 'restless' (irrequieti), idea che ha una certa nobiltà, ma invece Tom e Daisy si spostano 'unrestfully' parola che sta a indicare che, pur conducendo una vita oziosa, non ne traggano nessun beneficio. È, allora, una parola che va a infittire il mistero e l'incertezza intorno al loro 'drift', mistero che viene parzialmente spiegato con la frase curiosa 'wherever people played polo and were rich together'; ora, in inglese la formula 'verbo essere più aggettivo seguito da "together"' generalmente indica uno stato emotivo 'they are happy together' o 'they are sad together', mentre per indicare un processo intrapreso insieme si usa la struttura, 'get' più aggettivo, più 'together': 'get drunk together' (ubriacarsi) o 'get rich together' (arricchirsi). Qui, con una fine ironia, Fitzgerald confonde le due strutture; essere 'rich together' diventa uno stato emotivo.

In generale possiamo dire che il brano sembra abbastanza standard, elegante, efficace, ma proprio questa 'normalità' fa saltare all'occhio certi elementi che veicolano una sconcertante incertezza o precarietà esistenziale.

Ecco la traduzione di Fernanda Pivano:

Perché fossero venuti nell'Est non lo so. Avevano passato un anno in Francia senza motivi particolari, e poi erano stati sospinti qua e là, irrequieti, dovunque qualcuno giocasse al polo e fosse ricco. Questa era una sistemazione definitiva, disse Daisy al telefono, ma io no ci credevo: non sapevo leggere nel cuore di Daisy, ma sapevo che

Tom sarebbe rimasto eternamente in moto, alla nostalgica ricerca di qualche squadra di calcio, drammaticamente compromessa, nel campionato e di cui potesse rialzare le sorti⁸.

Spesso proprio i problemi o le inadeguatezze di una traduzione ci aiutano a percepire lo stile di un originale. Qui Pivano, sempre elegante e scorrevole, trascura molti elementi di stile (si vedano ‘irrequieti’, ‘fosse ricco’, ‘una sistemazione definitiva’) e inventa del tutto questo nobile desiderio di Tom di rialzare le sorti delle squadre di calcio in difficoltà. Invece nell’inglese Tom ha semplicemente nostalgia di un passato di partite (di football americano, non calcio) emozionanti. Vorrebbe ritrovare quell’intensità abbastanza banale, mentre il suo rivale Gatsby vuole ritrovare l’amore perduto di Daisy, cosa altrettanto impossibile ma almeno un po’ più nobile. Perdendo il gioco di stilemi interni che rafforzano l’idea di incertezza, il testo perde il suo rapporto speciale con il contesto della prosa narrativa in generale.

Diventa ovvio a questo punto che quando guardiamo uno stile molto marcato, che si sviluppa in rapporto a una tradizione letteraria ricca e piena di sfumature, ci troviamo davanti alla questione della traducibilità. Ma, dato che si prova sempre e comunque a tradurre, mi sembra inutile perdere tempo con questa discussione. Osserverò solo che più uno stile è marcato, più si sviluppa in rapporto a una tradizione letteraria ricca e consolidata, più sarà radicale il cambio di atmosfera nella traduzione. Il problema della traduzione, allora, non sta mai in questo o l’altro dettaglio ma nel rapporto tra tutti i dettagli e soprattutto nel rapporto del testo con la cultura circostante.

Voglio insistere su questo punto. Solo uno scrittore che scrive rivolgendosi a un pubblico che parla la sua stessa lingua e che conosce bene la propria tradizione letteraria può sviluppare uno stile molto marcato, complesso e apprezzato. In traduzione, o anche semplicemente se letto da chi non conosce il contesto letterario, lo stile subisce inevitabili appiattimenti.

Vorrei ricordare qui un’osservazione di Manzoni.

⁸ F. S. FITZGERALD, *Il grande Gatsby*, traduzione di F. Pivano, Mondadori, Milano 1950, p. 14.

Capita uno, e presenta un piemontese, o un veneziano, o un bolognese, o un napoletano, o un genovese; e come vuol la creanza, si smette di parlar milanese, e si parla italiano. Dite voi se il discorso cammina come prima, dite se ci troviamo in bocca quell'abbondanza e sicurezza di termine che avevamo un momento prima; dite se non dovremo, ora servirci d'un vocabolo generico e approssimativo, dove prima s'avrebbe avuto in pronto lo speciale, il proprio...⁹

Costretti ad abbandonare la lingua locale per parlare a una comunità più estesa, si perde "quell'abbondanza e sicurezza di termine"; si perde un piacere, un'intensità. Ma si guadagna un pubblico più vasto. Stiamo parlando, ricordiamolo, dell'uomo che ha riscritto più volte il suo capolavoro per renderlo disponibile a un pubblico nazionale.

Arriviamo allora a una situazione in cui una delle caratteristiche della letteratura, almeno della letteratura per come l'abbiamo conosciuta per gran parte del Novecento, e soprattutto la letteratura del Modernismo, è in forte conflitto con una tendenza all'internazionalizzazione della letteratura, con il suo desiderio di costruire una comunità internazionale colta di lettori. Già nel '65, Italo Calvino parla della scissione della lingua intorno a due poli. "un polo di immediata traducibilità nelle altre lingue [...] e un polo in cui si distillerà l'essenza più peculiare e segreta della lingua, intraducibile per eccellenza"¹⁰. Il secondo polo gli pareva quello della poesia, quindi il primo non poteva che essere quello della prosa, del romanzo e del saggio.

Effettivamente, si ha sempre di più l'impressione che la globalizzazione tenda a polarizzare gli autori intorno alla questione del rapporto con il pubblico, cosa che mette in questione anche la scelta dello stile. A un estremo abbiamo chi scrive poesia dialettale indirizzata a una comunità ristretta, all'altro chi mira a un pubblico mondiale con romanzi che evitano, a livello sia dello stile sia del contenuto, che il lettore debba essere a conoscenza di tanti fatti o usi locali o anche internazionali.

Ma a dispetto di questa polarizzazione c'è chi insisterà comunque *anche* nella traducibilità della poesia. "Dobbiamo credere alla tradu-

⁹ F. BREVIANI, *La letteratura degli italiani*, Feltrinelli, Milano 2010, p. 20.

¹⁰ V. COLLETTI, *Romanzo mondo*, Il Mulino, Bologna 2011, p. 47.

zione della poesia, se vogliamo credere alla letteratura mondiale”¹¹, ha detto il Nobel per la letteratura Thomas Tranströmer e si ha l'impressione che la necessità di credere a una certa cosa, a questo unificarsi della letteratura mondiale, alla World Literature, un ideale politico/spirituale, ci costringe, volenti o nolenti, a credere a una cosa a cui ci riesce difficile credere, la traducibilità della poesia.

Chi evidentemente non ci crede è il romanziere Kazuo Ishiguro, più volte vincitore del prestigioso Booker Prize, famoso per uno stile piatto, scarno, semplicissimo. Nei primi anni '90 spiega che ha sviluppato questo stile non, come alcuni avevano ipotizzato, per allinearsi con i suoi personaggi freddi e formali, ma appunto per essere più facilmente traducibile in tutte le lingue. Sceglie apertamente il polo traducibile della lingua e addirittura critica come ingenuo o snob chi non fa la stessa scelta.

Pochi scrittori sono così lucidi e spietati, ma cominciano comunque a emergere, o per volontà inconscia o per un processo di selezione naturale, e soprattutto nei paesi dove per vivere dalla propria scrittura un autore deve vendere il suo lavoro all'estero, scrittori che hanno perfezionato uno stile molto lineare e un uso molto accorto di dettagli culturali locali che permette una traduzione rapida e agibile anche di testi di una certa qualità letteraria. Si pensi allo svizzero Peter Stamm, al norvegese Per Petterson e all'olandese Christian Weijts, mentre in Italia, almeno per certi romanzi, si potrebbe nominare Nicolò Ammaniti. Ecco l'incipit di *Io non ho paura*.

Stavo per superare Salvatore quando ho sentito mia sorella che urlava. Mi sono girato e l'ho vista sparire inghiottita dal grano che copriva la collina.

Non dovevo portarmela dietro, mamma me l'avrebbe fatta pagare cara.

Mi sono fermato. Ero sudato. Ho preso fiato e l'ho chiamata. “Maria? Maria?”

Mi ha risposto una vocina sofferente. “Michele!”

“Ti sei fatta male?”

¹¹ R. ROBERTSON, *The Double World of Thomas Tranströmer*, New York, “The New York Review of Books”, 10 November, 2011, vol. 58, n. 17.

“Sì, vieni.”

“Dove ti sei fatta male?”

“Alla gamba.”

Faceva finta, era stanca. Vado avanti, mi sono detto. E se si era fatta male davvero?

Dov'erano gli altri?

Vedevo le loro scie nel grano. Salivano piano, in file parallele, come le dita di una mano, verso la cima della collina, lasciandosi dietro una coda di steli abbattuti¹².

Segue la traduzione inglese:

I was just about to overtake Salvatore when I heard my sister scream. I turned and saw her disappear, swallowed up by the wheat that covered the hill.

I shouldn't have brought her along, Mama would be furious with me. I stopped. I was sweaty. I got my breath back and called to her, 'Maria? Maria?'

A plaintive little voice answered me, 'Michele.'

'Have you hurt yourself?'

'Yes, come here.'

'Where've you hurt yourself.'

'On the leg.'

She was faking, she was tired. I'm going on, I said to myself. But what if she was really hurt?

Where were the others?

I saw their tracks in the wheat. They were rising slowly, in parallel lines, like the fingers of a hand, towards the top of hill, leaving a wake of trampled stalks behind them¹³.

Se non si sapesse qual è l'originale sarebbe davvero arduo stabilirlo guardando questi due testi. Semplicemente, la lingua è tutta standard, ma anche molto semplice. Non c'è assolutamente nulla di 'marcato'. Solo i nomi indicano la provenienza italiana.

¹² N. AMMANITI, *Io non ho paura*, Einaudi, Torino 2011, p. 2.

¹³ N. AMMANITI, *I'm Not Scared*, traduzione di Jonathan Hunt, Edinburgh, Canongate, 2004, p. 1.

In conclusione, se il virtuosismo linguistico e i dettagli legati alla cultura locale sono diventati impedimenti a una diffusione su scala internazionale, ecco che vengono privilegiate altre strategie; o uno stile così semplice da sembrare trasparente, o il dispiegamento di troppi altamente visibili e immediatamente riconoscibili come “letterari” e “fantasiosi” (si pensi a Umberto Eco o Orhan Pamuk). In entrambi i casi l’accento viene posto immancabilmente su una sensibilità politica che permetta subito di annoverare l’autore tra coloro che “si adoperano per la pace del mondo”. Pertanto, le esagerazioni fantastiche di un Rushdie o di un Pamuk vanno sempre a braccetto con certe posizioni liberali poiché, come osservava Borges, la maggior parte del pubblico possiede un senso estetico talmente esiguo che preferisce affidarsi ad altri criteri per giudicare il libro che sta leggendo.

Insomma, lo stile ricco del Modernismo e del primo Postmodernismo sembra destinato a cadere vittima di un nuovo uso della letteratura come collante di una comunità internazionale di lettori. Per ammettere tutti nella conversazione, la conversazione stessa, almeno a un livello strettamente linguistico, deve diventare più semplice.

Letter



IL REALISMO SECONDO
WALTER SITI

WALTER SITI, *Il realismo è l'impossibile*, Roma, Nottetempo 2013.

Il realismo è l'impossibile di Walter Siti intende essere «una confessione di laboratorio» da parte di uno tra i più interessanti narratori attivi sull'odierna scena letteraria nazionale. L'autore dichiara il proprio intento nella *Nota* conclusiva, ma già nel corso dell'agile (e non perciò meno densa) trattazione si era potuto leggere, in maniera ancora più esplicita: «questo non è un saggio sul realismo ma una bieca ammissione di poetica». Tanto valga anche come avvertenza al recensore, che forse farebbe meglio a riferire su questo stimolante «libretto» tenendo nel debito conto il dichiarato proposito di Siti; che in definitiva è quello di presentare, innanzi tutto, una riflessione sull'arte della rappresentazione (letteraria) realistica così com'egli la intende e si sforza d'interpretarla nel vivo di romanzi e racconti.

Senonché quello di Siti non risulta poi essere, a onta delle precisazioni minimizzanti o delle professioni di modestia, soltanto un contributo utile a spiegare, o chiarire, la propria opera(tività) narrativa. Perché

lo scrittore che riflette sul suo personale *modus operandi* – offrendo in effetti più d'uno scorcio sulla tecnica e l'invenzione a partire da alcuni testi propri, evocati talora in modo ravvicinato – non può fare a meno di essere *anche* ciò che in effetti pure è: vale a dire uno studioso di letteratura, un valente italianista. Il «demone dell'accademia» che Siti vorrebbe tener lontano da queste pagine sul realismo è abbastanza astuto da non farsi esorcizzare completamente. Ma se è vero che esso ricompare nella trattazione che tanto ostentatamente vorrebbe ostracizzarlo, non lo fa sotto la specie maligna di un rigore metodologico e di un *habitus* filologico che, se adottati nei loro modi più estrinseci, avrebbero reso il discorso paludato, autoreferenziale, con ogni probabilità meno coinvolto e coinvolgente di quanto in effetti non sia (lo è molto).

Come ogni demone che sa essere anche buono – quando torna al proprio segno e si manifesta nella sua più genuina essenza – quello accademico porta in dono alla riflessione sulla letteratura (questa di Siti, ma il discorso vale pure più in generale) serietà d'intenti, coerenza di pensiero, stringente logica argomentativa, acume cognitivo e – non ultimo – calore di vivo sentimento (estetico, morale). Tutti elementi che permettono abbondantemente di transigere sulle citazioni 'a orecchio' (infinite, di estrazione prevalentemente ma

non esclusivamente letteraria, e sempre funzionali a fornire un effettivo apporto chiarificatore) e di non formalizzarsi troppo per la filologia non garantita che Siti, sempre nella *Nota* in calce al testo, denuncia schermendosi. Perché mentre un simile approccio, deliberatamente anti- (o poco) accademico, contribuisce a rendere l'argomentazione serrata ma rilassata, incalzante ma cordiale, e la nobiltà di tutti i valori 'eudemonici' appena sopra richiamati, il valore profondo di essa risiede ben lungi da guarentigie filologiche troppo spesso sussiegosamente fini a se stesse, e ben al di là dell'impeccabile (?) acribia non di rado – nelle scritture mestamente accademiche – burocratica, insulsa, ottusa. E risiede precisamente, il valore essenziale del testo di Siti sul realismo, nel suo voler essere, nel suo riuscire a essere, ben più che una semplice (e pur preziosa) dichiarazione individuale di poetica. Effettivamente no, non precisamente di un «saggio sul realismo» si tratta. Ma di qualcosa di – in parte involontariamente, forse – più ambizioso: di una riflessione sulla letteratura *tout court* (e dunque anche, non meno decisivo: sul modo di viverla, da lettore e da scrittore).

L'originalità di questa riflessione, il suo risultare una proposta 'forte' da molteplici punti di vista (in un'epoca in cui al contrario la letteratura – per continuare a legittimare

se stessa nella società, nella storia – volentieri ripiega masochisticamente, si ritrae scontrosa e si autoproclama orgogliosamente superflua e/o marginale e/o residuale), non oblitera gli equivoci e le difficoltà concettuali di fondo, di base, a essa sottesi. Per cui, principalmente, nella concezione tanto appassionatamente illustrata da Siti, non si riesce più a distinguere bene tra realismo letterario e letteratura 'riuscita', nel senso più ampio e più alto. Se poi questo inconveniente strutturale può indurre a riflettere sull'effettiva perdurante validità di un istituto tanto prestigioso come quello di realismo, in letteratura e non solo, sulla sua eventuale obsolescenza fuori dai circuiti più viziosi degli studi specialistici, forse l'esservi incorso non sarà stato incidente soverchiamente pernicioso.

*

A Siti sta a cuore rintracciare, enucleare e presentare compiutamente al lettore (anche, ma non solo, dei propri romanzi e racconti) un «vero realismo» che sembra sostanzialmente estraneo al realismo come la riflessione occidentale – da Aristotele ad Auerbach, per semplificare brutalmente – ci ha abituati a considerarlo. Naturalmente l'autore ha ben presente l'inestimabile contributo offerto da questa tradizione, e non mancano nel testo passaggi in

cui si procede a un'interpretazione originale di alcune categorie venerabili, come per esempio quella di verosimile (da Siti ricondotta ai processi di stilizzazione, e dunque potenzialmente esposta a fenomeni usuranti; per cui dal suo punto di vista si è indotti a considerare inopinatamente – cioè contro-intuitivamente – realismo e verosimiglianza addirittura come «rivali»). Ma in generale, come si diceva, la proposta teorica (e di poetica) sostenuta da Siti risulta alquanto eccentrica rispetto al *mainstream* della plurisecolare riflessione retorico-estetica sul realismo in letteratura.

Posizione originale che si corrobora anche di un senso storico-antropologico acuto, che induce l'autore a prospettare, per esempio, l'«ipotesi terribile» per la quale «forse l'immagine mediatica e spettacolare ha ormai talmente preso possesso del nostro cervello che chi vuole apparire credibile deve imitare quella e non la realtà sottostante». Una simile prospettiva 'apocalittica' a dire il vero andrebbe posta come ben più che una mera ipotesi, ormai, e avrebbe dovuto forse assumere – in una trattazione come quella di Siti – maggiore centralità (resta invece al livello dell'osservazione incidentale, per quanto meritoriamente immune da moralismo). Non possiamo forse verificare quotidianamente, infatti, ed esperire *in vivo*, la stravolta situazione in cui

versa ciò che una volta furono la coscienza senziente e il suo mondo, situazione che nell'orrendo universo dei simulacri e del condizionamento permanente fa sì che «il verosimile *sia* l'irrealtà, l'impegno coincida espressivamente con l'evasione e l'identificazione scatti col luogo comune»? Un'assunzione conseguente di questa *realtà* alienata come orizzonte originario per gli esseri umani nell'Occidente contemporaneo (quanto meno) avrebbe potuto condurre l'argomentazione di Siti per territori estranei rispetto a quelli poi invece effettivamente esplorati e fatti visitare al lettore. E sostanzialmente differenti sarebbero risultati, pertanto, anche taluni punti d'arrivo, alcuni esiti del discorso tra i meno convincenti (su cui si tornerà nelle conclusioni di questa nota).

L'attuale scenario post-, o dis-, umano non sembra invece pregiudicare agli occhi di Siti la possibilità d'esistenza di una «realtà sottostante», vale a dire di una dimensione di *autenticità* che la scrittura realistica (e/o lo scrittore realista: per l'autore letteratura e vita si richiamano costantemente – si veda per esempio la significativa allusione nel finale del saggio) può ancora pervenire ad attingere. Non si creda tuttavia che, semplicisticamente, si avanzi in tal modo una teoria ingenuamente fiscalista della rappresentazione, di un segno cioè che debba riuscire a trovare il suo oggetto nella real-

tà, che lotti per ‘agganciare’ il suo referente – riuscendo appunto con ciò ‘realistico’, cioè fedele al reale (di qualsivoglia natura esso sia). È parte qualificante della concezione che Siti detiene del realismo (ma, s’è detto, della letteratura *tout court*), infatti, un che di dinamico, di agonale, di addirittura eroico; per cui quella della scrittura (realistica, letteraria) risulta essere un’impresa mai conclusa, una sfida senza termine e continuamente rilanciata; uno «sporgersi» (verbo «riassuntivo» del realismo, questo, secondo l’autore) che connota la teoria (la poetica) di Siti con una sorta di vitalismo non privo di armoniche titanistiche (che contrasterebbero un poco con l’*understatement* complessivo della trattazione, che si concede anche qualche rilassatezza lessicale, se non fossero temperate da puntuali – e del resto in un certo qual modo caratteristiche, e attese – venature ironiche).

Il «vero» realismo per Siti si configura come «rincorsa» che tende costitutivamente a un «oltre» che sembra rappresentare, in definitiva, la ragione più intima del tanto decisivo ‘effetto di realtà’ restituito dalla letteratura riuscita (o realistica: giova ripetere ancora una volta che per Siti le due determinazioni coincidono); una dimensione elusiva e allusiva, extralinguistica – che si situa infatti, o meglio si staglia, nell’orizzonte dell’esperienza, del non-

ancora-detto, probabilmente del non completamente dicibile. «La rappresentazione della realtà è efficace se sembra nascondere sempre un altro strato della realtà». Questo attraversamento/inseguimento inesauribile di una realtà infinitamente stratificata, questo *furor* eroico a rincorrere l’Angelica fuggente di un Reale che fatalmente, con ciò stesso, rischia di farsi chimera e di confondersi con il Mito, si traduce in un «avvicinamento asintotico» della rappresentazione a un termine di riferimento puramente virtuale, di fatto ideale, e in definitiva (forse soprattutto dal punto di vista di chi scrive) empiricamente regolativo. Un ‘oggetto’ che coincide col senso vissuto soggettivo evocato attraverso la scrittura, la quale diviene in tal modo una specie di ponte gettato verso un’altra soggettività: quella del lettore in cui questo senso riesca a essere suscitato. Corrispondere all’appello del segno realistico significa, per chi ne fruisca felicemente, pervenire a ri-conoscere un senso inedito-e-familiare, compiendo un percorso inverso e complementare rispetto a quello effettuato da chi scrive, da chi *significa* l’esperienza. Dal mondo al segno, dal segno al mondo.

La «convinzione che non ci sia senso senza mondo», di per sé, basterebbe a segnalare il pregevole anti-accademismo, e la stessa complessa profondità, della proposta teorico-poetica di Walter Siti; ma

una dichiarazione tanto impegnativa andava forse resa meno generica (il buon demone dell'accademia, qui, avrebbe probabilmente potuto recare ancora qualche servizio): con un riferimento più pregnante, soprattutto, a quell'esperienza pre-riflessiva che sembra essere la posta in gioco della rappresentazione realistica, nel senso in cui Siti la prospetta. Perché c'è una «vita» che il segno s'incarica di riattivare, la sfida essendo quella – ardua, non priva di *hybris* – colta nelle parole di Philippe Hamon che Siti riporta: «riprodurre con una mediazione semiologica un'immediatezza non semiologica».

È comunque, e allora, quasi fatale che un modello dinamico in qualche modo sostituisca l'inossidabile «sistema bilanciato aristotelico, col verosimile tra gli estremi della verità e della menzogna». In tale modello aggiornato di realismo le polarità sembrano rappresentate da una sorta di grado zero del reale – una realtà grezza, ingombrante e muta, una realtà-realtà che è forse, nel suo apparire «nuda e cruda», il corrispettivo di quei «carne e sangue» cui si fa riferimento a proposito dell'«autofiction» (all'interno dell'intelligente abbozzo di una mappa delle principali tendenze della narrativa contemporanea, non solo italiana, che Siti pure tratteggia) –, da una parte; e dall'altra dallo stereotipo, dal segno esausto e pigro, da quell'«usura della stilizza-

zione» che è *cliché*, codice – tornando all'opposizione fatta valere per il genere autofunzionale: «letteratura», «identità cartacea».

Al centro, in sempre instabile equilibrio, la riuscita letteraria, il mondo *ir-realizzato*, l'esperienza letteraturizzata – lo specifico letterario com'è segnalato dal caratteristico *clit* avvertito da ogni lettore di fronte a quel sempre un po' mitico, misterioso, *effetto di realtà* che, nell'ideale modello di Siti, sembra dover prendere il posto del tradizionale *verosimile*. Un termine medio però da non confondere con qualche specie di medietà linguistica o espressiva, e che anzi si rapporta sempre alle più individuali accensioni dello stile, si collega a una *parole* che appare oltranza e scandalo al cospetto del mondo non meno che del codice, dell'esperienza come del segno. Coerentemente con quella paradossale forma di rispecchiamento – ma Siti allo specchio (sia esso quello «concentrico» di Balzac o quello «ustorio» di Hugo) come oggetto-feticcio del realismo contrappone, con Zola (e Flaubert), il trampolino; e allo scrittore-scimmia lo scrittore-illusionista – che consiste nell'inseguimento meta-morfico di un riferimento s-fuggente, parimenti proteiforme, l'imitazione perfetta (qui nel senso, naturalmente, di *quasi*-perfetta) si mostra soltanto *ex post* e la realtà balza in rilievo nella scrittura in uno stesso

momento come invenzione e come calco, come fotografia e come proiezione.

Infinite paiono essere dunque, per Siti, le vie per conseguire un traguardo tuttavia sempre parziale e provvisorio, infinite sono le vie del Senso; perché, come si sa da un po' (ma ancora non abbastanza), la verità dell'essere si dice in molti modi – anche se, pigramente, si tende a dirla in uno soltanto, o in pochi e consunti.

*

La realtà restituita dal realismo – perlomeno dal realismo secondo Siti – è una realtà inventata, alla lettera *trovata* attraverso un'esperienza inderogabilmente soggettiva e che tuttavia diviene capace di fare il suo ingresso nel mondo, di farsi segno partecipabile *contro* il (*versus*, sullo sfondo del) codice; e la riprova di questo entrare quasi hegeliano del senso vissuto nel mondo (facendosi cultura costituita) sono le famiglie di testi, le tradizioni, le scuole, *gli stili*, gli epigonismi: dal massimo dell'«esplosione» originale, dell'«idioletto» autoriale, al minimo della maniera; dalla metafora innovativa individuale alla catacresi d'uso tribale. Dal senso aurorale al significato banale.

La trasgressione e la rottura dei codici risultano sempre, nei casi migliori, *motivate* dal desiderio te-

merario, eroico per davvero, dal lato di chi scrive, di «ricreare la vita coi segni». Questa «vita» sembra coincidere con un'«esperienza della realtà» più «intensa e originale», che viene mediata dal lavoro sul linguaggio e offerta all'«intelligenza emotiva» di un lettore indotto a sospendere o disaggregare le proprie abitudini cognitive, a rinunciare ai propri più accidiosi abbrivi esistenziali (interessante, tra le messe a fuoco maggiormente tecniche rilevabili nel discorso di Siti, il suggerimento – veramente da officina o bottega del narratore – di agire «con un unico movimento» nel pre- e nel post-cosciente, potrebbe forse riassumersi: inscrevendo cioè la propria parola nello spazio in cui la razionalità ancora non s'accampi oppure risulti sì presente ma per qualche motivo impotente, inefficace). L'oltranza (semiologica, per dirla di nuovo con Hamon) squaderna così una ulteriorità, un interstizio di senso ineffabile e comunque ineffato (non-ancora-detto) che si suppone dimensione pre- e post- categoriale insieme, «mondo dietro le parole» l'evocazione del quale pare costituire precisamente, per Siti, la posta di ogni (anti)mimesi realistica.

L'*effetto di realtà* può essere allora forse inteso come l'esperienza – prima individuale, poi relazionale («a due»: autore-lettore), infine sociale – del coglimento di un senso cui spontaneamente si riconosca

(per autoevidenza, si direbbe) lo statuto della verità. Ancora una volta (una delle fondamentali aporie del discorso di Siti, cui s'accennava in apertura) realismo e letteratura (riuscita) paiono coincidere. E si sovrappongono (o non si vogliono distinguere: per scongiurare una vertigine ontologica non meno che gnoseologica? Anche psicologica?) realtà e verità.

Ciò che meno convince in una siffatta argomentazione (che malgrado la cordiale stringatezza, e a riprova della sua fertile densità, si è dovuta in queste pagine piuttosto semplificare) è che sulla nozione di realismo, intesa come finora illustrato, vengono proiettate, intrecciate e innestate categorie quali il simbolo e il Mito (la maiuscola è dell'autore). E ciò non finisce per sembrare incongruo tanto perché tali categorie siano ritenute, secondo tradizione, disomogenee e quasi opposte a ogni idea 'canonica' di realismo. Quanto per l'uso che di esse nel «libretto» di Siti viene fatto, uso che può essere ritenuto in qualche modo 'al di sotto' della produttiva rivisitazione, all'interno di una proposta teorica originale, di altri concetti pure consueti alla riflessione estetica, egualmente 'tradizionali'. Anche a voler trascurare la circostanza per cui un po' pigramente (ma, si deve convenire, in accordo con un'opinione quasi generalizzata) simbolo e mito vengono appaiati, e colloca-

ti in un'unica dimensione culturale (storica, antropologica, cognitiva), va sottolineato come proprio in virtù della mobilitazione di simili categorie (il simbolico, il mitico, e soprattutto l'archetipico – che per l'autore sembra sussumere entrambe: ma questo non dovrebbe essere dato per pacifico) la concezione del realismo illustrata da Siti possa qualificarsi, suggestivamente, come una forma di «realismo gnostico».

Nel realismo come Siti lo intende è la Realtà (altra maiuscola d'autore) a venire opposta alla semplice realtà, senza maiuscole. Una realtà *augmentata* (si potrebbe dire riprendendo impropriamente un'espressione oggi in voga), riscattata da una sua qualche caduta originaria quanto mitica; e il cui maggior spessore – il cui *surplus* di senso – sembrerebbe risiedere nell'inopinato emergere, in essa, di un quoziente d'irrazionale veicolato dall'«eterno simbolico», cioè dall'Archetipo normalmente (nel tempo piccolo del quotidiano, in quello deietto della storia) occultato dallo Stereotipo.

Le tesi di Siti denunciano qui in maniera più esposta il proprio debito con talune eminenti poetiche moderniste. Intermittenze, epifanie, occasioni e ogni altro genere di «estasi metacroniche» pongono lo scrittore e il lettore al cospetto di un Reale che prende le forme di un Assoluto (per quanto ironicamente riguardato). Modernista appare più in ge-

nerale il caratteristico ibridismo tra positivo e disincantato senso della tecnica (filosofia della composizione) e mai sopito richiamo di un irrazionale che si vorrebbe difendere dagli effetti di una civilizzazione che lo segrega e comprime. Non meraviglia allora che, per esempio, un romanzo come il maggiore di Melville possa essere ricompreso da Siti nell'orizzonte realistico, in cui trovano posto agevolmente anche le pagine più visionarie di certi mistici o quelle di autori dal *pedigree* realistico per consueto ritenuto almeno dubbio (per esempio Novalis, Hoffmann, Lautréamont, Kafka).

Guardando a questo aspetto particolare del discorso di Siti si comprende meglio che cosa s'intendesse dire in apertura affermando che il rischio che *Il realismo è l'impossibile* corre più di tutti è quello di presentare come una teoria del realismo (e sia pure del proprio peculiare modo di interpretare e praticare il realismo in letteratura) ciò che è piuttosto una teoria del letterario. La parola letteraria riuscita è con ciò stesso realistica. Ma una simile accezione di realismo, quanto mai ampia, rischia di risultare *troppo* ampia per riuscire di qualche utilità critica, per apparire euristicamente abilitata. E comporta forse, quale suo non trascurabile effetto collaterale, qualche cedimento a un'immagine anacronisticamente 'eroica' dello scrittore (e, parallelamente, troppo ottimisti-

ca della lettura), come artista consapevole dei propri mezzi (e degli effetti che possono sortire) e nondimeno Orfeo in speciale confidenza con l'irrazionale. Contemporaneamente prestigiatore e sciamano, in contatto sia pure intermittente con un Assoluto come «utopia kitsch, che per l'appunto assolve il reale dalla colpa di essere quello che è».

Al netto dell'(auto)ironia post-modern(ist)a, e del gusto per il paradosso, va registrato almeno, in una dichiarazione come quella appena riportata, l'eccesso d'indulgenza rispetto a una scrittura letteraria che per troppo «sporgersi» rischia di perdere il proprio immanente equilibrio, quel baricentro situato sempre nell'esistenza storica di chi scrive e di chi legge – dunque non al di fuori, non al di sopra (e neppure al di sotto).

Marco Gaetani

POESIA E STORIA:
UNA PROPOSTA TRA
RICERCA E DIDATTICA

NIVA LORENZINI e STEFANO COLANGELO [curatori], *Poesia e Storia*, Milano, Bruno Mondadori 2013.

Nella collana Università di Bruno Mondadori è uscita nel 2013 un'opera dal titolo «volutamente inattuale» in anni di «postmodernismo e di modernità liquida, tra fine delle ideologie, globalizzazione, ipermedialità che depaupera la memoria» (*Introduzione*, p. 1): *Poesia e Storia*.

Ognuna delle sette sezioni in cui il volume è organizzato punta a illustrare uno spicchio della complessa e problematica interazione fra testo poetico e momento storico, perché «la poesia sembra divagare e intorbidare, ma infine delucida quanto v'è di più aggrumato nella storia», con le parole di Andrea Zanzotto richiamate dai curatori, che fondano l'impianto del volume su un interrogativo ad ampio spettro: è oggi possibile pensare che un testo poetico sia capace di «delucidare, ma anche scompaginare, fare deflagrare, quanto la storia dà di "aggrumato"», ovvero che si faccia leggere come «documento che illustra la comples-

sità di un periodo storico» e, insieme, «proposta operativa che non si limita a rispecchiare ma punta a trasformare, attraverso il linguaggio, il presente, eccedendolo sia verso il passato sia verso il futuro» (*Introduzione*, pp. 3 e 5)?

La poesia e la storia del titolo corrispondono a quelle italiane degli ultimi centodieci anni: si va dal 1903 al 2013. E l'opera, curata da Niva Lorenzini e Stefano Colangelo, rappresenta una proposta coraggiosamente innovativa in un terreno pieno d'insidie come quello in cui si muove chiunque tenti un profilo della poesia italiana contemporanea.

Mi sembra che i suoi punti di forza siano da rintracciare soprattutto nel metodo. *Poesia e Storia* ha infatti una fisionomia ibrida: non un manuale che deleghi a un momento separato l'incontro con i testi, e neppure un'antologia in cui i testi siano singolarmente introdotti per quanto raggruppati in aree cronologiche o tematiche; ma un «racconto guidato», che, nel suo attraversamento critico della poesia contemporanea, spesso si ferma a fare verifiche immediate, interrogando da vicino i testi, riportati e commentati puntualmente, da una triplice prospettiva: «la Storia nel testo» (i modi in cui la storia degli eventi collettivi entra nei testi poetici coagulandosi in temi e forme); «il testo nella Storia» (i testi come elementi di trasformazione); «la Storia di

chi?» (l'intreccio tra storia privata e storia pubblica). I capitoli hanno un taglio saggistico che li colloca in una posizione eccentrica rispetto al modello manualistico tradizionale; e tuttavia la combinazione con la forma del commento e l'accuratezza delle spiegazioni risentono di un'intenzione non solo divulgativa ma propriamente pedagogica, cosicché l'impressione è che si miri (spesso raggiungendolo) a un felice punto di equilibrio tra saggio critico e strumento didattico.

La scelta delle periodizzazioni e delle categorie d'indagine punta a privilegiare, per ogni epoca, l'elemento «che più concorre a rappresentarla nei suoi molteplici aspetti di snodo culturale», con l'effetto di incrinare certi stereotipi consolidati nella lettura della poesia novecentesca, a cominciare dalle partizioni temporali; i piani cronologici, infatti, talvolta si increspano sui confini, sovrapponendosi: *Spazio-Tempo* (1903-1919), *Tradizione* (1919-1950), *Storia* (1936-1973), *Linguaggio* (1956-1969), *Soggetto* (1969-1986), *Corpo* (1976-2010), *Rete* (1993-2013). Questa scelta rende giustizia alla reale simultaneità dei fenomeni e, sebbene possano apparire discutibili alcune date (solo per fare un esempio, si potrebbe obiettare che la soglia d'ingresso del 1969 per *Soggetto* suona un po' tarda, visto che la crisi del soggetto lirico occupa già tutto il decennio

precedente) e qualche titolo (*Storia*, che si sovrappone al titolo dell'intero volume), la soluzione è di per sé convincente: se è pacifico che le periodizzazioni sono da intendere come bussole d'orientamento e che porre un limite cronologico preciso a un fenomeno è sempre un'operazione consapevolmente arbitraria, va detto che preferire a giunture nette e rigide l'indicazione di confini più mossi e mobili è un gesto di avvicinamento alla complessità della poesia contemporanea che può solo giovare alla sua intelligenza critica.

A corredo delle pagine del volume, il lettore ha a disposizione un insieme variegato di *Apparati online*. Ne fanno parte alcuni materiali testuali di approfondimento rispetto a quanto si trova su carta (*Analisi dei testi*, *Bibliografia* e *Sitografia*), utili strumenti didattici come la presentazione delle copertine di alcuni libri (*Le copertine del Novecento*) e una linea del tempo (*Timeline delle raccolte di poesie*) nonché, infine, un gruppo di file audio e video (*Lezioni di poesia*, *La voce dei poeti*). Non si può che convenire, a mio parere, sull'opportunità di affiancare alle pagine 'mute' la viva voce dei poeti e di supportare la riuscita didattica dell'opera con strumenti che sfruttano le potenzialità e la vastità (in termini di spazio disponibile) dell'ambiente digitale.

Spiace, però, andando a vedere da vicino che cosa contengono le

Lezioni di poesia e La voce dei poeti, dover ammettere l'impressione che la scelta dei materiali sia stata dettata più dal criterio della reperibilità (che ha indotto a inserire ciò che i curatori avevano, per così dire, più a portata di mano) che da un'autentica ricerca di documenti capaci di integrare e completare le pagine del libro. Entro nel dettaglio solo per chiarire meglio il senso dell'affermazione: tra le *Lezioni* si trovano due interventi di Niva Lorenzini risalenti agli anni Novanta (un video su D'Annunzio estrapolato da un audiovisivo per le scuole edito nel 1997 e la registrazione di un seminario su Sereni del 1992), a cui è stata aggiunta una lettura di poesie sulla grande guerra fatta da Mario Rigoni Stern durante un ciclo di conferenze organizzato a Bologna nel 2004; allo stesso ciclo di conferenze e ad altri eventi bolognesi risalgono diversi contributi inseriti sotto *La voce dei poeti*, spazio variegatissimo in cui vengono offerte all'ascoltatore *performance* d'autore (come quella, davvero impressionante, di Amelia Rosselli) tratte da cd e dvd allegati a pubblicazioni di vario tipo degli anni zero, ma anche interviste a poeti (tra cui spicca uno degli ultimi interventi in pubblico di Sanguineti) e letture di poesie altrui, fra le quali troviamo, per esempio, Raffaello Baldini che legge Pascoli (autore, quest'ultimo, non trattato nel volume) e una magistrale *lectura dantis*

di Rosaria Lo Russo eseguita a Bologna nel 2000. Indipendentemente dalla qualità (in molti casi notevolissima) di questi contributi, sfugge un po', insomma, la *ratio* che ne ha guidato la selezione e l'accostamento: perché, per esempio, la lettura di Rigoni Stern sarebbe una *Lezione di poesia*? E perché la voce di Rosaria Lo Russo (autrice di cui si parla nel volume) non è stata accolta nell'esecuzione di una sua opera oltre che dell'*Inferno* dantesco?

Questa deludente disorganicità del corredo multimediale, ancor più di certi sbilanciamenti nella trattazione degli autori (alcuni assumono un peso inedito e altri sono assenti), rappresenta a mio parere il punto di maggior debolezza dell'opera.

Nel merito, insomma, l'opera non mantiene tutto ciò che promette – e promette molto. Ma sta proprio qui la sua funzione più importante: una lungimirante uscita da prospettive, metodi e strumenti sclerotizzati, per indicarne di più duttili e adeguati a leggere i sommovimenti e le metamorfosi della poesia recente.

Marianna Marrucci



«NEL SILENZIO DEL
MONDO». LA RESISTENZA
DI NOVENTA

GIACOMO NOVENTA, *Tre parole sulla Resistenza*, Castelveccchi, Roma 2014.

Bene riandare a Noventa, a queste folgoranti pagine sulla Resistenza (ma è riduttivo definirle tali, si rischia di limitarne l'oggetto vero, di ridimensionarne il profondo valore: non della sola Resistenza è infatti questione, in questi scritti). Ottima cosa dunque averle ristampate, risultando ormai introvabili le due edizioni precedenti, entrambe postume (Scheiwiller 1965 e Vallecchi 1973, quest'ultima con un'«importante» – assicura Mengaldo – prefazione di Augusto Del Noce; ma il trittico si può naturalmente leggere anche nelle *Opere complete* noventiane curate per Marsilio da Franco Manfriani). Non fosse altro, giova la ristampa di questo *Tre parole sulla Resistenza*, e il poter tornare agevolmente a servirsene, che per corroborarsi nella luce purissima di una mente lucida, per stupire di un'ana-

lisi impeccabilmente fine, per ammirare la tempra di un'eletta coscienza morale, per godere di una scrittura saggistica d'inconsueto valore, per sgomentare alla forza della profezia (negativa). E – non ultima ragione a consigliare una pronta frequentazione del volumetto – tanto per non limitarsi, in questo 2015 d'infinito squallore civile, a commemorarla, la Resistenza; ma, non potendosi ardire di continuarla (questo infatti, tra sterile commemorazione e attiva continuazione, il rigoroso, austero dilemma di Noventa – oggi amaramente risibile, ma che è pure il perfetto *pendant* dell'altro *aut-aut* intransigente dell'autore veneto, tra rivoluzione e rivoluzione...), per poterla quanto meno ritrovare fulgida, netta da incrostazioni ideologiche, libera dalle menzogne e dalle omissioni su di essa calate lungo settant'anni, ormai, non già soltanto di ostile vilipendio ma più ancora d'ipocrita oltraggio ufficiale.

L'aver saputo distinguere tra commemorazione soltanto formale e impegno per mantenere vivente un'esperienza tanto inedita (la Resistenza, per Noventa, è «novità assoluta» nella storia d'Italia) da poter parere, oggi,

quasi non aver avuto luogo, è soltanto la minima delle molte saggezze racchiuse nei tre saggi di un intellettuale anomalo e isolato – carismatico maestro di alcuni, è vero; ma troppo pochi, e forse non sempre degni di tanto magistero. E per il quale bisognerebbe forse ripetere ciò che egli stesso riferisce (nella *Postilla 1959* alle «Pagine di un diario» di quattro anni prima: qui la seconda delle *Tre parole*, con il titolo *Comunismo – Antifascismo – Resistenza*) all'esperienza intellettuale e morale di una rivista come «La Riforma letteraria», con il gustoso aneddoto del doge e dei geografi. Ma pochi sembrano disposti, oggidi, a slargare le carte non solo letterarie del nostro Novecento per far maggiore spazio a una figura ingombrante come quella di Giacomo Ca' Zorzi, e meno che mai a stringere (ri-dimensionare), contestualmente, le mappe consuete della nostra storia intellettuale recente. Che restano così stipate di troppi inutili maestri, affollate di quegli italiani tra i migliori che non solo, a tempo debito, dettero campo e agio al fascismo (lo ricorda qui proprio Noventa), ma a molto altro ancora dopo, acconsentirono: e non

necessariamente tanto migliore del fascismo. A cominciare da quanti, fieramente organici al grande partito della redenzione, in fitta schiera ligi funzionari del paradiso a venire, per ciò stesso più degli altri portano la colpa di quello che il paese è diventato, di un presente cimiteriale. Lo si noti incidentalmente: se si conviene che la *colpa* possa essere tra le conseguenze estreme di un *errore*, va rammentato – prendendo la gnome sempre dalle pagine noventiane in lettura, e per avere un quadro un po' più esatto del circostante sfacelo cui ora si allude – che «ogni errore, toccate le estreme conseguenze, tende a convertirsi in *menzogna*» (il corsivo è aggiunto, a marcare – con la triangolazione 'errore/colpa/menzogna' – il crescendo di responsabilità in almeno tre generazioni d'intellettuali).

Proprio a un'analisi – si direbbe morale e psico-antropologica, prima ancora che politica e storica – del tipo del comunista italiano negli anni del togliattismo è dedicata la prima parte del secondo intervento, risalente come detto al 1955. Analisi che malgrado l'apparente tono un poco svagato e discosto è condotta con una finezza fenomenologica

che non compromette per nulla, tuttavia, la nettezza di una tassonomia fin ostentata, nella sua articolata precisione (ecco allora non solo i tre tipi umani del nemico, dell'amico e dell'alleato dei comunisti, ma anche puntualmente rivelate le doppiezze, le tattiche, le più tipiche *formae mentis* comuniste – in *leader*, comprimari e militanti). L'antropologia del comunista (va però segnalata anche quella, altrettanto notevole ancorché appena sbazzata, dell'azionista – a partire dalla figura di Ferruccio Parri: con la felicissima formula della «superbia della propria umiltà»), delineata muovendo dalla riflessione su schermaglie – tra «Rinascita» e «Nuovi Argomenti» – che oggi ci appaiono malinconicamente contingenti (sul tema cruciale della libertà, però), offre a Noventa il modo di riconoscere in quello schieramento alcune innegabili virtù, prevalentemente del tipo religioso e guerresco. Virtù ambigue dunque, quelle proprie del missionario, del setario e al limite del fanatico (non basta essere dalla parte giusta per avere ragione). Nel saggio ora in questione viene pertanto affacciata la speranza, destinata a rimanere ben presto frustrata, che

gli «indipendenti di sinistra», e intellettuali critici come Norberto Bobbio, possano assumere su di sé l'eredità della stagione resistenziale, sostanzialmente tradita dal partito dei lavoratori. Il comunismo finisce infatti per essere ritenuto da Noventa come l'«intimo nemico», addirittura, della Resistenza (all'interno della quale gli si riconosce però, acutamente, un posto speciale ed eminente): principalmente per non aver colto che allora si combatteva in Italia non «come in una terra di nessuno» ma «contro se stessi»; e per non aver parimenti compreso che la posta in gioco nella lotta era non tanto «un'Italia astrattamente nuova» quanto una nazione da rinnovare e continuare nelle sue tradizioni.

L'idea fondamentale, e ancora oggi in definitiva non proclamabile e scandalosa, per cui «gli uomini della Resistenza avevano combattuto, prima ancora che contro il fascismo, contro se stessi» emerge fin dal vibrante ma sobrio *Discorso sulla Resistenza e sulla morale politica* (1947), che apre il volume. Nel breve testo questa convinzione si accompagna con l'altra idea portante dell'intervento, nella quale emerge – con l'appoggio inter-

classista – la distanza rispetto alla lettura comunista della vicenda resistenziale. Non potevano certo facilmente, i comunisti, aval-lare un'interpretazione dialettica ma dialogica di tale vicenda («La Resistenza è stata proprio un trovarsi insieme, un conversare, un discutere. Non soltanto un uccidere e un morire»), e la curvatura accentuatamente morale che Noventa ne offre; secondo la quale con la Resistenza la coesione nazionale si rinsalda in un mutuo riconoscimento tra gli onesti, pur se divisi dal muro delle ideologie (addirittura dirompente l'osservazione per cui, nella prospettiva resistenziale, è da considerarsi «inesistente il presunto abisso tra l'ideologia fascista e le altre»): «persone diverse» che si scoprono vincolate da un «profondo legame» che è di natura appunto etica, quindi civile (ecco allora l'opposizione – così inattuale, sempre, dopo Machiavelli, e per i comunisti particolarmente urticante – tra morale politica e moralismo politico, tra virtù e «virtuismo»).

Nel saggio del '55 il concetto della Resistenza come lotta soprattutto 'interna' viene approfondito e sviluppato. In due sensi, si direbbe. In prima istan-

za accentuando l'interpretazione infra-coscienziale, etico-conoscitiva, di quella che viene vista non tanto come una rivoluzione incompiuta o fallita bensì – ancora una volta in palmare difformità rispetto all'interpretazione comunista – come un'«oscura affermazione rivoluzionaria» che deve essere prima d'ogni altra cosa adeguatamente chiarita e spiegata, qualche volta anche ai protagonisti più puri di quell'impresa. Come di consueto, infatti, per Noventa la ragione critica, la consapevolezza, il pensiero, rappresentano un irrinunciabile valore. Cui però s'accompagna quello non meno imprescindibile costituito dal «cuore» (non viene forse da 'cuore', 'coraggio'? E «No' gh'è gnente che valga el coraggio, | Se un pensier lo sostien e lo guida»).

Solo l'aurea congiunzione tra mente («cervello», scrive Noventa) e cuore, con la prima che illumina le riposte ragioni del secondo, permette all'interpretazione della Resistenza, e dunque alla Resistenza stessa come evento storico unico, di sfuggire alle mistificazioni ideologiche per finalmente «acquistare la dignità di un principio, di una teoria, di una storia». Qui peraltro

s'innesta il discrimine invalicabile tra primo e secondo antifascismo, da una parte, e Resistenza, come «terzo antifascismo», dall'altra: un distinguo originale e decisivo nell'interpretazione noventiana. E che appare nei seguenti termini, che si direbbero utopico-socratici, in uno dei passaggi più alti del *Discorso* (non a caso ripreso, in auto-citazione, nell'ultimo pannello del trittico): «L'antifascismo procede da un sapere, da una certezza. La Resistenza da un non sapere, da un dubbio. L'antifascismo conosce tutte le cause, mortali e veniali, del disastro. L'uomo della Resistenza si domanda invece come mai tale disastro sia stato possibile. Come mai i fascisti ne siano stati capaci, e gli antifascisti e gli italiani in generale capaci di prevederlo, non di impedirlo; e appunto perché l'antifascismo sa tutto, è tutto rivolto al passato, ma la Resistenza all'avvenire». Un *pathos* prossimo al sublime è qui conseguito in estrema economia di mezzi espressivi, tramite una semplice micro-elisione – l'ellissi finale del verbo: apofatico pudore.

In base a questa piegatura 'introversa' e morale (ancorché pure estroflessa, vale a dire costi-

tuzionalmente aperta sul futuro) la Resistenza emerge dal fondo oscuro delle coscienze individuali, e s'impone con un valore sì storico ma situato al di fuori di una sfera 'pubblica' a quell'altezza eticamente non praticabile, asfissiante. «Ciò che si agitava nel segreto delle coscienze incominciava a valere di più di tutto ciò che le coscienze stesse avevano pubblicato e andavano pubblicando: anzi incominciava ad essere l'unico valore. Come incominciavano ad essere l'unico valore le azioni costruite nel mistero, nella notte, nel chiuso delle congiure e nel silenzio del mondo». Il convincimento di un'incubazione tutta interiore, coscienziale, dell'istanza resistenziale – che non può che maturare «nel silenzio del mondo» – si coniuga alla ripresa dell'altra idea-forse, già emersa nel *Discorso* del '47: quella del fascismo come «la punta estrema della cultura, del pensiero e della storia d'Italia» (ed è questo il secondo senso in cui s'è scritto più sopra di una Resistenza, nell'idea noventiana, come lotta tutta interna alla nazione, al corpo sociale come alle sue individue componenti): «Nel segreto delle coscienze progrediva dunque

il sospetto che il fascismo fosse propriamente la cultura e il pensiero italiano. Che il fascismo fosse l'Italia. Che, per criticare il fascismo, fosse necessario criticare il pensiero italiano. Che, per lottare contro il fascismo, fosse necessario lottare contro l'Italia: contro se stessi». Sì.

Addirittura grandangolare – con un'ampiezza di prospettiva e una ricchezza e profondità d'analisi storico-culturale che stupiscono in uno scritto breve e per certi versi 'occasionale' – diventa l'ottica del terzo intervento (*Dio è con noi*), incompiuto (risale infatti al 1960, anno della scomparsa dell'autore), in forma di lettera e di riflessione a margine del *Gott mit uns* di Renato Guttuso. Questo per dire, purtroppo sbrigativamente, come il volumetto non si presenti (forse contro le stesse intenzioni dell'editore, che peraltro non accompagna il testo, colpevolmente, neppure di una Nota essenziale) come il solito santino resistenziale da smerciare ad Aprile nelle edicole, con i 'grandi' quotidiani, o nelle librerie Feltrinelli, con *Bella ciao remixed* all'aria condizionata. Se il discorso sulla Resistenza che vi viene svolto – nei tre momenti che, secondo

l'ordine della cronologia e della storia, segnano il passaggio dalla speranza in una vera palingenesi italiana al progressivo disincanto rispetto alle aspettative di un radicale rinnovamento nazionale – è consistente per spessore etico e netto nel profilo argomentativo e concettuale, non si registrano in esso neppure, coerentemente, cedimenti di sorta alla retorica della Resistenza, non si asseconda nemmeno per un istante il tristo uso pubblico che di essa venne fatto quasi immediatamente, nel dopoguerra – e poi anche dopo, fino al presente. E ciò non soltanto dai moltissimi eroi della sesta o della settima giornata, ma anche per taluni resistenti, qualcuno ignaro del momento vissuto, e rimasto nell'ipotesi più favorevole nello stato dell'oscuro sentire, mai assunto a coscienza critica dei fatti (ritorna a più riprese, negli interventi noventiani, la dialettica già rilevata tra opaco sentimento, intuizione cieca, e pensiero critico, lucida consapevolezza).

Per tornare, avvicinandosi a concludere, all'ampiezza di prospettiva che si segnalava nello scritto del 1960, vi si osserva come il fenomeno resistenziale venga calato in una storia euro-

pea di lunga durata, e non considerato come emergenza riconducibile alla sola vicenda italiana novecentesca (meno che mai esclusivamente politica, e militare). Nella ferma convinzione che la storia nazionale s'inquadri entro dinamiche inclusive nelle quali il pensiero e le sensibilità spirituali, particolarmente religiose (si veda, nel saggio, il confronto costante con la Riforma), rivestono un ruolo centrale, decisivo.

Soltanto ponendo la storia italiana del XX secolo dentro una simile prospettiva, cioè all'interno di un'ambiziosa ricostruzione dello spirito di un'intera civiltà (nella formula che dà il titolo all'opera di Guttuso, «in quelle tre parole» sinistre, si riassume infatti per Noventa la storia dell'Europa moderna) sarà possibile proporre un'interpretazione della Resistenza come quella originalmente avanzata dall'autore veneto. E per la quale in essa 'precipitano' e si manifestano tutti i secolari mali italiani, che si danno a vedere minacciosamente nel momento del massimo pericolo. Ma è appunto di fronte all'estremo, nella «disperazione di sé», che inopinatamente germoglia «la speranza di tutti in

tutti gli altri». Il cancro italiano dell'indifferenza ai destini generali per un attimo viene neutralizzato, e il vissuto individuale, la crisi delle coscienze, induce all'elaborazione di un inedito *èthos* collettivo.

Una simile eredità, impreveduta e incongrua, abnorme e quasi miracolosa, risulta ben presto – cioè fin dall'immediato dopoguerra – problematica, difficile da gestire per chi non la ritiene poi tanto preziosa, non intende metterla a frutto e vi scorge anzi una minaccia. Si preferisce allora di fatto obliterarla, museificarla, frettolosamente irrigidendola nelle ideologie o svilendola nelle manovre di politica spicciola che accompagnano la nascita della nuova repubblica. La quale infatti dallo spirito di quell'eredità difficile non risultò mai autenticamente fecondata: non fu mai, la repubblica, una coerente e consapevole continuazione di quella stagione – se non, certo, nelle solennemente vacue affermazioni di principio.

Nell'aurorale nichilismo degli anni del primo benessere diffuso (cioè mentre Noventa redige le sue note per Guttuso), anche molti intellettuali scoprono il piacere di civettare con il

Marco Gaetani

nulla; ma al cospetto del vuoto è impossibile – osserva Noventa, marcando l'irreversibilità del processo – andare «più in là». Rimane, per chi non si contenti di far parte degli «osservatori delle apparenze», il pensiero di un'occasione insperabilmente trovata sull'orlo dell'abisso e subito perduta. Troppo rapida *parusia* in una storia nazionale presto rientrata nel solco consueto della cattiva storicità; fugace epifania di una liberazione ormai forse impossibile pure soltanto da ricordare, utopia retrospettiva ormai finanche assurda da concepire.

Marco Gaetani

RIGERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ABRUZZESE A., *Futurismo e politica*, in *Futurismo*, a c. di Ester Coen, «Art Dossier», Giunti 1986.

ACCIANI A., *Renato Serra. Contributo alla storia dell'intellettuale senza qualità*, Bari, De Donato 1976.

AMMANITI N., *I'm Not Scared*, tr. di J. Hunt, Edinburgh, Canongate 2004.

ID., *Io non ho paura*, Torino, Einaudi 2011.

ARROJO R., *Fidelity and The Gendered Translation*. «TTR: traduction, terminologie, rédaction», VII, 2, 1994.

ATTALI J., *Il senso delle cose*, Roma, Fazi 2011.

AUERBACH E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, intr. di A. Roncaglia, Torino, Einaudi 2000.

AUGIERI C. A., *Evocazione e parola enunciativa. Per una stilistica ermeneutica del testo letterario*, Lecce, Milella 2014.

BAKER M., *Ethics of Renarration*, «Cultus», I, 1, 2008.

ID., *In Other Words. A Coursebook on Translation*, London-New York, Routledge 2011.

ID., *Translation and Conflict*, Manchester, St Jerome Publishing 2006.

BASSNETT S., BUSH P. (curr.), *The Translator as Writer*, London, Continuum 2006.

BALIRANO G., BAMFORD J., VINCENT J. (curr.), *Variation and Varieties in Contexts of English*, Special Issue of «Anglistica AION An Interdisciplinary Journal», XVI, 1-2.

BALLY CH., *Linguistica generale e linguistica francese*, intr. e appendice di C. Segre, Milano, Il Saggiatore 1963.

BALTEIRO I., *A few notes on the vocabulary of textiles and fashion*, in *New approaches to specialized English lexicology and Lexicography*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing 2011.

- BARTHES R., *Système de la mode*, Paris, Seuil 1967.
- ID., *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi 1988.
- ID., *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi 2003.
- BAUDRILLARD J., *Le système des objets*, Paris, Gallimard 1968.
- BAUMAN Z., *Legislators and Interpreters. On Modernity, Postmodernity and Intellectuals*, Cambridge, Polity Press 1987.
- BELFANTI C. M., GIUSBERTI F. (curr.), *La moda*, vol. 19° degli Annali della Storia d'Italia Einaudi, Torino, Einaudi 2003.
- BELLOS D., *Is That a Fish in Your Ear?*, London, Penguin Books 2011.
- BENJAMIN W., *Angelus novus*, Torino, Einaudi 1981.
- ID., *I "passages" di Parigi*, Torino, Einaudi 2002.
- ID., *Strada a senso unico*, Torino, Einaudi 2006.
- ID., *Sul concetto di storia*, a c. di G. Bonola e M. Ranchetti, Torino, Einaudi 1997.
- BERGSON H., *Introduzione alla metafisica*, Bari, Laterza 1983.
- BERMAN A., *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard 1995.
- BIAGINI E., BRETTONI A., ORVIETO P., *Teorie critiche del Novecento con antologia di testi*, Roma, Carocci 2001.
- BIAGINI E., *La «critica verbale» di Gianfranco Contini e l'interpretazione*, «Ermeneutica letteraria», VI, 2010.
- BLAKE, N. F., *Non-Standard Language in English Literature*, London, Andre Deutsch 1981.
- BLOOM H., *Anatomia dell'influenza*, Milano, Rizzoli 2013.
- BO C., *Nel nome di Campana*, in *Dino Campana oggi*, Firenze, Vallecchi 1973.
- BOCCIONI U., *Fondamento plastico della scultura e pittura futuriste*, «Lacerba», 15 marzo 1913.
- ID., *I Futuristi plagati in Francia*, «Lacerba», 1° aprile 1913.
- BOINE G., *Il peccato, Plausi e botte, Frantumi, Altri scritti*, a c. di D. Puccini, Milano, Garzanti 1983.
- BORGHESI A., *Genealogie. Saggisti e interpreti del Novecento*, Macerata, Quodlibet 2011.

BOTTIROLI G., *Che cos'è la teoria della letteratura*, Torino, Einaudi 2006.

Id., *La ragione flessibile*, Torino, Bollati Boringhieri 2013.

BREVINI F., *La letteratura degli italiani*, Milano, Feltrinelli 2010.

BROOKS P., *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi 1995.

BROOKS PICKEN M., *Dictionary of Costume and Fashion*, New York, Dover Publications 1999.

BROWN R., GILMAN, A., *The pronouns of power and solidarity*, in *Style in Language*, a c. di Th. A. Sebeok, Cambridge (Mass), M.I.T. Press 1960.

BRUNER J., *The Narrative Construction of Reality*, «Critical Inquiry», vol. 18, n. 1, 1991.

BURÇOĞLU N. K. (cur.), *Multiculturalism: identity and otherness*, Istanbul, Bogaziçi UP 1997.

BURKE K., *A Rhetoric of Motives*, Berkeley, University of California Press 1974.

CALEFATO, P., voce *Fashion Theory*, in M. Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, Roma, Meltemi 2004.

CALVESI M., *I Futuristi e la simultaneità. Boccioni, Carrà, Russolo e Severini*, in *Il Futurismo*, Milano, Fratelli Fabbri 1969.

CALVINO I., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 1993.

CAMPANA D., *Canti Orfici*, Firenze, Vallecchi 1985.

Id., *Souvenir d'un pendu. Carteggio 1910-1931 con documenti inediti e rari*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1985.

CANONICA SAWINA A., *Dizionario della moda*, Varese, SugarCo 1994.

Carrà C., Soffici A., *Lettere. 1913-1929*, a c. di M. Carrà e V. Fagnone, Milano, Feltrinelli 1983.

CATRICALÀ M., *Il libro dei desideri: i cataloghi di vendita per corrispondenza dall'800 ad oggi*, in D'Achille P. (cur.), *Generi, architetture e forme testuali*, Atti del VII Convegno SILFI, Roma, Cesati 2004.

EAD., *Cibo, linguistica e retorica: modelli di analisi a confronto tra gustemi e word design*, in Ghiazza S., *CIBO E/È CULTURA*, Convegno di Studi Università di Bari, 31 maggio 2013, in stampa.

CATRICALÀ M., GUIDI A., *Clothing terms and the body space: a cross-linguistic analysis of image schemas and lexical fields*, «Cognitive processing: international quarterly of cognitive science» 2009, 10 (2).

IDD., *From the vesteme to the Word Design Theory: the linguistic constructions of fashion*, in M. Torregrosa, C. Sánchez-Blanco, T. Sádaba (curr.), *Digital development in the Fashion Industry: communication, culture and business*, IX International Fashion Conference, Pamplona 2014.

CAVELL S., *Il ripudio del sapere. Lo scetticismo nel teatro di Shakespeare*, tr. di D. Tarizzo, Einaudi, Torino 2004.

CHABOD F., *Storia dell'idea d'Europa*, Roma-Bari, Laterza 1995.

CHESTERMAN A., *Memes of Translation*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins 1997.

CICCUTO M., "Les demoiselles de Gênes": *Campana cubista*, in Id., *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*, Roma, Bonacci 1990.

CIMENT M., HENRY M., *Entretien avec Robert Altman. I – A Wedding. II – Quintet*, «Positif», n. 216, marzo 1979.

CLELAND L., DAVIES G., LLEWELLYN JONES L., *Greek and Roman Dress from A to Z*, London-New York, Routledge 2012.

COLLETTI V., *Romanzo mondo*, Bologna, il Mulino 2011.

CONTINI G., *Altri esercizi*, Torino, Einaudi 1972.

ID., *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi 1992.

ID., *Dove va la cultura europea? Relazione sulle cose di Ginevra*, a c. di L. Baranelli, Macerata, Quodlibet 2012.

ID., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice sopra autori non contemporanei*, Torino, Einaudi 1974.

ID., *Il filologo Santorre Debenedetti*, «La Fiera letteraria», 28 maggio 1933.

ID., *L'influenza culturale di Benedetto Croce*, Pisa, Edizioni della Normale 2013.

Id., *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse, con un ricordo di Aurelio Roncaglia*, Pisa, Scuola Normale superiore 1992.

Id., *Prologo*, in *Pagine ticinesi di Gianfranco Contini*, Bellinzona, Salvioni 1981.

Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi 1988.

Id., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi 1970.

CUDINI P., *Dinamica e figuratività del linguaggio poetico. Ipotesi su "Genova" di Dino Campana*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 2, 1978.

Id., *Modi e funzione di presenze figurative nei "Canti Orfici" di Dino Campana*, in Ciccuto M. e Zingone A., *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e arte figurativa*, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni 1998.

CURTIVS E. R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, tr. di A. Luzzatto, M. Candela e C. Bologna, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a c. di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze 1992.

D'ANCONA P., *Le vesti delle donne fiorentine nel secolo XIV*, Perugia, Miscellanea nuziale Ferrari-Tonioli 1906.

DAVIS F., *Fashion, Culture and Identity*, Chicago, University of Chicago Press 1992.

Dawson C., *Il giudizio delle nazioni*, Milano, Bompiani 1946.

DELEUZE G., GUATTARI F., *Millepiani, Roma, Castelvechi 1980*.

DELILLO D. R., *Rumore bianco*, Torino, Einaudi 1999.

DEL SERRA M., *Evoluzione degli stati cromatico-musicali*, in *Dino Campana oggi*, Firenze, Vallecchi 1973.

DE SANCTIS F., *Storia della letteratura italiana*, Milano, Bietti 1935.

DI MARTINO E., *La sovrana lettrice e The Uncommon Reader: un approccio critico al testo tradotto*, in De Giovanni F., Di Sabato B., *Tradurre in pratica. Riflessioni, esperienze, testimonianze*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 2010.

DI MARTINO E., *Da The Uncommon Reader a La sovrana lettrice: voci in transito*, in Palusci O. (cur.), *Traduttrici. Female Voices across Languages*, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche 2011.

DI MARTINO E., DI SABATO B., *Testi in viaggio. Incontri fra lingue e culture, attraversamenti di generi e di senso, traduzione*, Torino, UTET 2011.

DI MARTINO E., PAVANI M., *When hic et nunc is the only right thing: discussing ethics in translation in light of a personal case* [in stampa].

DREON R., *Il sentire e la parola. Linguaggio e sensibilità fra filosofie ed estetiche del Novecento*, Milano, Mimesis 2007.

ID., *Fuori dalla torre d'avorio. L'estetica inclusiva di Jonh Dewey, oggi*, Genova-Milano, Marietti 2012.

DYSERINCK H., *Komparatistik: eine Einführung*, Bonn, Bouvier 1977.

ECO U., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani 1996.

ID., *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani 1990.

ID., *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani 1975.

ESTORNELL PONS M., *Lexical innovations in women's magazines: formation procedures and semantic-pragmatic value of the units*, in «Normas. Revista de estudios lingüísticos hispánicos», n. 2, 2012.

FALQUI E., *Nota al testo*, in D. Campana, *Inediti*, Firenze, Vallecchi 1942.

FITZGERALD F. S., *Il grande Gatsby*, tr. di F. Pivano, Milano, Mondadori 1950.

ID., *The Great Gatsby*, London, Penguin 1974.

FLÜGEL J. C., *Psychology of Clothes*, London, Hogarth 1930.

FONTANA F. M., *Immagini del disastro prima e dopo Auschwitz. Il "verdetto" di Adorno e la risposta di Celan*, Milano, Mimesis 2012.

FREUD S., *Il poeta e la fantasia*, in Id., *Opere*, Torino, Boringhieri, 5, 1972.

ID., *Introduzione allo studio della psicoanalisi*, in *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri 1976.

GADAMER H.G., *Verità e metodo*, tr. e cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani 1986.

ID., *La diversità delle lingue e la comprensione del mondo*, in Id., *Linguaggio*, a c. di D. Di Cesare, Roma-Bari, Laterza 2005.

ID., *Linguaggio*, a c. di D. Di Cesare, Roma-Bari, Laterza 2006.

GEERAERTS D. S., GRONDELAERS S., BAKEMA P., *The Structure of Lexical Variation*, Berlin-New York, de Gruyter 1994.

GEERTZ C., *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic 1973.

GESUALDI M. (cur.), *Lettere di Don Lorenzo Milani Priore di Barbiana*, Mondadori, Milano 1970.

GETREVI P. ET AL., *Il libro del sarto della Fondazione Querini Stampalia di Venezia. Riproduzione facsimilare del manoscritto*, Modena, Panini 1987.

GIANNONE A., CALEFATO P., *Mass moda. Linguaggio e immaginario del corpo vestito*, Roma, Meltemi 2007.

GIBSON W., *Neuromante*, Milano, Mondadori 2003.

GIGLIOLI P., (cur.), *Language and social context*, London, Penguin 1972.

GREEN H., *Partenza in gruppo*, tr. di C. Bay, Milano, Adelphi 2006.

ID., *Party Going*, London, Vintage 2000.

GREGORY T., PUGLISI G. (dir.), *Enciclopedia della moda*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani 2005.

HARING K., *Diari (1996)*, Milano, Mondadori 2001.

HAVELOCK E. A., *Dike. La nascita della coscienza*, intr. di M. Piccolomini, Roma-Bari, Laterza 1983.

HOLMES J. S., *The Name and Nature of Translation Studies*, in Id., *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi 1988.

ISAACSON W., *Steve Jobs*, Milano, Mondadori 2012.

JAKOBSON R., *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli 1966.

JOHNSON C. E., *Organizational Ethics: A Practical Approach*, Thousand Oaks CA, Sage 2006.

ID., *Dr. Life of Gray*, in V. Woolf, *The Common Reader*, San Diego-New York, Harcourt, 1984.

JUNG M., *L'ermeneutica*, Bologna, il Mulino 2001.

KOLOSSA A., *Keith Haring. 1958-1990. Une vie pour l'art*, Köln, Taschen 2004.

KREISWIRTH M., *Merely Telling Stories? Narrative and Knowledge in the Human Sciences*, «Poetics Today», 21, 2, 2000.

LAKOFF G., JOHNSON M., *Metaphors we live by*, Chicago, University of Chicago Press 1980.

Langacker R., *Foundations of Cognitive Grammar*, vol. 1, Stanford, Stanford University Press 1987.

LAURENTI F., *Informazione letteraria e promozione editoriale in Italia*, Milano, «Nuova informazione bibliografica», n. 3.

LAVAGETTO M. (cur.), *Palinsesti freudiani. Arte letteratura e linguaggio nei Verballi della Società psicoanalitica di Vienna 1906-1918*, Torino, Bollati Boringhieri 1998.

LAWRENCE D. H., *Sea and Sardinia*, Harmondsworth, Penguin 1981.

LE GOFF J., *Storia e memoria*, Torino, Einaudi 1982.

Leoncini P., *Poesia e filologia in Santorre Debenedetti secondo Gianfranco Contini*, «Microprovincia», 2009.

LEONCINI P., *Poesia vita e letteratura nel Renato Serra di Sandro Briosi*, «Quaderni di Symbolon», 2 (*Sandro Briosi dalla critica letteraria alla teoria della letteratura*), a c. di C. A. Augieri e M. Gaetani, Lecce, Milella 2010.

LEOPARDI G., *Zibaldone*, Milano, Mondadori 1997.

LEVINE S. J., *The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction*, St. Paul, MN, Graywolf Press 1991.

LÈVI PYSETZKY R., *Storia del costume in Italia*, Roma, Istituto Editoriale Italiano Treccani 1964-1969.

ID., *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino, Einaudi 1995.

LYOTARD J.-F., *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli 1985.

MAIR C., *Literary Sociolinguistics. A Methodological Framework for Research on the Use of Nonstandard Language in Fiction*, «Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik», XVII,1, 1992.

MANKEY CALASIBETTA C., TORTORA P. G., *Fashion Dictionary*, London, Fairchild 2003.

Marinetti F. T., *Abbasso il tango e Parsifal*, «Lacerba», 15 gennaio 1914.

MEANO C., *Commentario-Dizionario della moda*, Torino, Ente nazionale della moda 1936.

MERKEL C., *Come vestivano gli uomini del Decamerone: saggio di storia del costume*, ristampa anastatica dell'edizione di Roma 1898, Milano, Insubria 1981.

MIRISOLA B., *Debenedetti Jung e il «processo di individuazione»*, Firenze, Franco Cesati 2011.

MORDENTI R., *Memoria*, in *Nuova storia universale. I racconti della storia. Uomini, donne, vita quotidiana*, diretta da F. Cardini, M. Rosa, A. Schiavone, Torino, UTET 2005.

MORETTI F., *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Einaudi, Torino 1997.

MORICONI M., HOYAU C. G., *Le Dictionnaire de la Mode contemporaine*, Genève, Minerva 1998.

MOSSOP B., *Revising and Editing for Translators*, Manchester, St. Jerome 2001.

MUZZARELLI M. G., *Le leggi suntuarie*, in Belfanti e Giusberti 2003 (curr.), pp. 185-220.

NENCIONI G., *Ricordo di Gianfranco Contini*, «Filologia e critica» (*Su/per Gianfranco Contini*), XV, 1990.

NORD C., *Translating as a Purposeful Activity*, Manchester, St. Jerome 1997.

O'HARA G., *The Encyclopaedia of Fashion*, London, Thames and Hudson 1986.

PACI E., *Dall'esistenzialismo al relazionismo*, Messina-Firenze, D'Anna 1957.

Id., *Esistenza e immagine*, Milano, Tarantola 1947.

PAPINI G., *La necessità della rivoluzione*, «Lacerba», 15 aprile 1913.

PAPSON S., *The IBM Tramp*, «Jump Cut», n. 35, April 1990.

PERTEGHELLA M., LOFFREDO E. (curr.), *Translation and Creativity. Perspectives and Creative Writing and Translation Studies*, London, Continuum 2006.

PETRUCCIANI M., *Ipotesi per Dino Campana e altri studi*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia 1996.

PICCHI M., *Del tradurre*, «La Fiera Letteraria», Roma, 1956.

PINKER S., *Fatti di parole*, Mondadori, Milano 2009

POLI A., *Fede sperimentale. La filologia di Gianfranco Contini*, Firenze, Areabianca 2010.

POZZI G., *Dittico per Contini*, in Id., *Alternatim*, Milano, Adelphi 1996.

PROIETTI P., *Specchi del letterario: l'imagologia*, Palermo, Sellerio 2008.

PROUST M., *Alla ricerca del tempo perduto. Il tempo ritrovato*, tr. di G. Raboni, Milano, Mondadori 1998.

PUGLISI G., *I modi della moda*, Palermo, Sellerio 1994.

PYM A. (cur.), *The Return to Ethics*. Special issue of *The Translator*, Manchester, St Jerome 2001.

Id., *On Translator Ethics: Principles for Mediation Between Cultures*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins 2012.

RAIMONDI E., *Il senso della letteratura*, Bologna, il Mulino 2008.

RAK M., *La letteratura di Mediopolis*, Bologna, Lupetti 2010.

RAK M., CATRICALÀ M., *Global Fashion*, Mondadori, Milano 2012.

REMAURY B., *Dictionnaire de la mode au XXème siècle*, Paris, Editions du Regard 1994.

REST J. R., *Background: Theory and Research. In Moral Development, in the Professions: Psychology and Applied Ethics*, a c. di J. R. Rest, Da. Narvaez, Hillsdale, NJ, Lawrence Erlbaum 1994.

RICOEUR P., *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, Milano, Jaca Book 1986.

Id., *La sfida semiologica*, Roma, Armando 2006.

Id., *La traduzione. Una sfida etica*, a c. di D. Jervolino, Brescia, Morcelliana 2001.

ROBERTSON R., *The Double World of Thomas Tranströmer*, «The New York Review of Books», 10 November, 2011, vol. 58, n. 17.

RÜFER E., *Gallizismen in der italienischen Terminologie der Mode*, Königstein, Anton Hain 1981.

RUNDLE C., *Publishing translations in Fascist Italy*, Berna, Peter Lang 2010.

SALMON C., *Storytelling. La fabbrica delle storie*, Roma, Fazi 2008.

SCARSELLA A., *Interdipendenze globali, narrazioni, concatenate e discontinuità: fili conduttori di un'idea di letteratura*, «Il Ponte», LXIV, 7-8.

SEVERINI G., *La Danza 1909-1916*, a c. di D. Fonti, Milano, Skira 2001.

SHAKESPEARE W., *King Lear*, tr. di G. Melchiori, Mondadori, Milano 1976.

SHERRY S., *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*, New York, Routledge 1996.

SIMMEL G., *Zur Psychologie der Mode: soziologische Studie*, in «Die Zeit», n. 5, 12 Oktober 1895; poi in Id., *Philosophische Kultur: Gesammelte Essays*, Leipzig, Klinkhardt 1911.

SINOPOLI F., *Il mito della letteratura europea*, Roma, Meltemi 1999.

ŠKLOVSKIJ V. B., *Simile e dissimile. Saggi di poetica*, Milano, Mursia 1982.

SOENEN J., *Imagology and translation*, «Linguistica antverpiensia», 1992, 26.

Id., *Imagology in the framework of translation studies*, in J. Soenen, *Bella. Bijdragen over vertalen, imagologie en literatuur*, Leuven, M & L Symons 1995.

ID., *The Image of Turkish Literature in Flanders*, in Burçoğlu N. K. (cur.), *The Image of the Turk in Europe from the Declaration of the Republic in 1923 to the 1990s.*, Piscataway-Istanbul, Gorgias Press & The Isis Press 2010.

SOFFICI A., *Dino Campana a Firenze*, in Id., *Opere*, VI, Firenze, Vallecchi 1965.

ID., *Giornale di bordo*, «Lacerba» 15 maggio 1913.

ID., *Giornale di bordo*, «Lacerba», 1° maggio 1913.

SONINA S., *Dénomination terminologique: exemple d'un corpus vestimentaire*, Toronto, Le Net des Études françaises 2007.

SPINELLI M., *Tra poesia e pittura: il "Suono nuovo" di Dino Campana*, «Croniques Italiennes web» 23, 2, 2012.

SPINELLI A., ROSSI E., *Il Manifesto del Movimento Federalista Europeo. Elementi di discussione*, «Quaderni del Movimento Federalista Europeo», n. 1, agosto 1943.

STAROBINSKI J., *Le ragioni del testo*, a c. di C. Colangelo, Milano, Mondadori 2003.

STEINER G., *Dopo Babele*, Firenze, Sansoni 1994.

TAVOLATO I., *Elogio della prostituzione*, «Lacerba», 1° maggio 1913.

TOURY G., *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins 1995.

TRAMONTANA S., *Vestirsi e travestirsi in Sicilia: abbigliamento, feste e spettacoli nel Medioevo*, Palermo, Sellerio 1993.

VALESIO P., *Ascoltare il silenzio*, Bologna, il Mulino 1986.

VERMEER H. J., *A Skopos theory of translation. Some Arguments for and against*, Heidelberg, TEXTConTEXT 1996.

VITTORINI E., *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani 1970.

ID., *Sardegna come un'infanzia*, Milano, Mondadori 1974.

VECELLIO C., *Habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo*, riproduzione facs. dell'ediz. Venezia 1590, in G. Dorflès (cur.), Bologna, L'inchiestroblu 1982.

VERGANI G. (cur.), *Dizionario della moda*, Milano, Baldini Castoldi Dalai 2004.

WAGNER P. (ed.), *Icons - Texts - Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, European Cultures-Studies in Literature and the Arts, Berlin/New York, de Gruyter 1996.

WEINRICH H., *Grammaire textuelle du français*, Paris, Didier/Hatier 1989.

WHORF B. L., *Linguaggio, pensiero e realtà*, a c. di J. B. Carroll, Torino, Boringhieri 1970.

WITTGENSTEIN L., *Grammatica filosofica*, a c. di M. Trinchero, Firenze, La Nuova Italia 1990.

ID., *Ricerche filosofiche*, a c. di M. Trinchero, Torino, Einaudi 1967.

ID., *Zettel (1930-1948)*, Einaudi, Torino 1986.

ZELDIS MENDEL L., *Diccionario de la moda, confección e industrias textiles: inglés-español, español-inglés*, Madrid, Paraninfo 1988.

*Finito di stampare
nel mese di ottobre 2015
da Universal Book - Cosenza
per conto delle
Edizioni Milella di Lecce Spazio Vivo s.r.l.*