





MODERNA/COMPARATA

— 16 —

MODERNA/COMPARATA

COLLANA DIRETTA DA  
Anna Dolfi – Università di Firenze

COMITATO SCIENTIFICO  
Marco Ariani – Università di Roma III  
Enza Biagini – Università di Firenze  
Giuditta Rosowsky – Université de Paris VIII  
Evangelina Stead – Université de Versailles Saint-Quentin  
Gianni Venturi – Università di Firenze

Enza Biagini

# L'interprete e il traduttore

Saggi di Teoria della letteratura

Firenze University Press  
2016

L'interprete e il traduttore : saggi di Teoria della letteratura / Enza Biagini. – Firenze : Firenze University Press, 2016.  
(Moderna/Comparata ; 16)

<http://digital.casalini.it/9788864533735>

ISBN 978-88-6453-372-8 (print)

ISBN 978-88-6453-373-5 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-374-2 (online EPUB)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc

In copertina: *Theoria* (Variazioni di D. Salvadori da *Iconologia* di Cesare Ripa, 1613).

Il volume è frutto di una ricerca svolta presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia – Università degli Studi di Firenze – e beneficia per la pubblicazione di un contributo d'Ateneo.

#### *Certificazione scientifica delle Opere*

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice ([www.fupress.com](http://www.fupress.com)).

#### *Consiglio editoriale Firenze University Press*

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M.C. Torricelli, M. Verga, A. Zorzi.

© 2016 Firenze University Press  
Università degli Studi di Firenze  
Firenze University Press  
via Cittadella 7, 50144 Firenze, Italy  
[www.fupress.com](http://www.fupress.com)  
Printed in Italy

## INDICE

NOTA DI LETTURA	11
COMMENTO E COMMENTI	15
CONTINI E L'INTERPRETAZIONE	45
LA «CRITICA VERBALE» DEGLI «ESERCIZI DI LETTURA»	59
L'INTERPRETE E IL TRADUTTORE	85
ELIO VITTORINI. TRADUZIONI FRANCESI INCROCIATE	111
ANTOLOGIE D'AUTORE: FRANCIS PONGE E ANDRÉ FRÉNAUD IN ITALIA	131
PIERO BIGONGIARI E ANTOINE FONGARO. LETTERE SULLA TRADUZIONE	157

## APPENDICE

CLÔTURE DU SENS ET ART DE L'INTERPRÉTATION	197
AVVERTENZA	213
INDICE DEI NOMI	217





*Ai miei cari*



## NOTA DI LETTURA

Penso che non esista un solo «addetto ai lavori» che non si sia sentito preda di perplessità e voglia di rinuncia nel decidere di raccogliere in volume studi sparsi (e addirittura in maniera ravvicinata, come nel mio caso), malgrado l'insistenza amichevole di chi ha condiviso o diretto iniziative di incontri e ricerche. Talvolta, però, le motivazioni per superare l'impulso di auto-censura capitano in modo del tutto fortuito. È ciò che è accaduto quando, tornando a riflettere sulla liceità di assemblare questi lavori, mi sono imbattuta nella rilettura di un saggio di Jean-René Ladmiral (*Sourcier ou cibliste*) edito in volume nel 2014, dove l'autore, colto da dubbi simili, rivela fondate verità giustificatrici per questa specie di libri *a posteriori*, che sono le raccolte di saggi, riconoscendo a tale pratica, di largo uso nell'ambito accademico delle ricerche umanistiche, l'occasione per rimettere in circolazione studi che «non sono veramente letti», con in più la possibilità di aggiunte, limature e correzioni. Mi riconosco in tutte queste motivazioni, compresa la difficoltà di adattarvi un finale *ad hoc* e nell'efficace immagine di Ladmiral circa l'effetto filigrana quasi – da carta-modello – dei vari saggi come architettura riflessiva *in progress* del libro<sup>1</sup>.

In ogni modo, anche se «*après coup*», ad essere delineato, in questi scritti pensati e pubblicati nel corso di un decennio, è il racconto di una riflessione intorno ai ruoli spesso intercambiabili di protagonisti esperti nelle cosiddette «arti dell'interpretazione», ovvero, come spiega Paul Ricœur, risalendo all'etimo aristotelico, l'arte del «dire qualcosa di qualcosa» e, insieme, la messa in pratica della ricerca di significati spesso obliqui<sup>2</sup>. *L'interprete* (qui in veste di commentatore) e *il traduttore*: due attori che insistono a stare sulla scena non per recita-

<sup>1</sup> Jean-René Ladmiral, *Sourcier ou cibliste* [1983/1986], Paris, Les Belles Lettres, 2014, pp. XVI, XVIII.

<sup>2</sup> Rispettivamente, Maurizio Ferraris, *L'interpretazione si dice in molti modi*, in *Lermeneutica*, Roma-Bari, Laterza, 1998, pp. 17-20 (che ne prevede ben sei); Paul Ricœur, *Il conflitto delle interpretazioni*, in *Della interpretazione. Saggio su Freud (Le conflit des interprétations)*, in *De l'interprétation. Essai sur Freud*, 1965), trad. Emilio Renzi, introd. Domenico Jervolino, Milano, il Saggiatore (1967), 2002, p. 36.

re o creare equivoci, come i noti eroi della commedia plautina, bensì per rendere manifesti i «doppi sensi» delle creazioni mitopoetiche. Sono loro i testimoni dell'impegno incessante che richiede il tradurre in significati l'esperienza del carattere inesauribile della letteratura assicurandone la continuità. Da qui nasce la sensazione di incidere sull'argomento solo in maniera tangente, lungo le famose linee di fuga – care a Deleuze – per cui, spesso, si raccolgono risultati che contano più che altro come esercizio di ripensamento o come consultazione di *dossiers* archiviati, a risarcimento della «lezione dei Maestri» (Steiner).

Questi lavori, scritti in occasione di convegni o iniziative collettive di ricerca, hanno a che vedere con altrettanti discorsi indagatori di senso che trovano il loro punto di convergenza nell'osservazione dei diversi presupposti implicati in una pratica, quella dell'interpretazione dei testi letterari, che opera formulando ogni volta nuovi nodi con le teorie proprio mentre (e in quanto) ci «lavora su» e perciò si dà quale terreno d'elezione per chi si occupa di questioni di teoria della letteratura. A costituire problema, in realtà, è l'intreccio dei significati lessicali del termine «interpretazione», qualora si consideri che l'«interpretazione si dice in molti modi» e che la «parola stessa [...] include i concetti di spiegazione, di traduzione e di esecuzione (nel caso dell'interpretazione di un ruolo a teatro o di uno spartito musicale<sup>3</sup>)». Richiamare il pensiero di George Steiner, un faro indiscusso nell'«arte della comprensione», significa affidare al suo autore, il compito di patrocinio che gli compete, insieme ad altri maestri della riflessione intorno allo statuto ontologico del senso: da Schleiermacher a Dilthey, a Heidegger, a Ricoeur, a Derrida, a Gadamer – ma non solo; tutti nomi evocati in funzione di numi tutelari dell'orizzonte di riferimento teorico che l'interpretazione, qui intesa soprattutto come «esecuzione» di ricerca di senso e non come interrogazione della sua verità, condivide con le radici filosofiche, epistemologiche, dell'ermeneutica (pur attingendo a una riserva di teorie plurime: retorica, poetica, estetica, semiotica... che, per altro, vi convergono).

Ma, pur nell'intrico degli incroci, ho provato a dare ordine a queste mie riflessioni di piccolo cabotaggio analitico procedendo alla cernita di contributi sul «fare» ricerca di senso o interpretazione che toccano la natura delle sue «chiavi» (l'apertura/chiusura del senso, in *La clôture du sens et l'art de l'interprétation*), i risvolti metaletterari dell'arte del commentare (*Commento e Commenti*) e la pratica esemplare di Gianfranco Contini (in *Contini e l'interpretazione; La «critica verbale» degli Esercizi di lettura*).

E, quasi assumendo a regola il pensiero di Italo Calvino – «Tradurre è il vero modo di leggere un testo»<sup>4</sup> – ho riunito, intorno al tema dell'«interpretazione traducete» (Emilio Betti), argomenti che confermano l'idea che le teorie del-

<sup>3</sup> G. Steiner, *Vere presenze*, in *Nessuna Passione spenta (No passion spent. Essays 1978-1996)*, trad. Claude Béguin, Milano, Garzanti, 1997, 2001, 2008, p. 33.

<sup>4</sup> Italo Calvino, *Tradurre è il vero modo di leggere un testo* (1982), in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, II, pp. 1825-1831.

la traduzione derivino dalla pratica sui testi (come avverte Paul Van Tieghem: «le notizie più preziose [dei traduttori] ci sono state lasciate nelle loro prefazioni; lette criticamente e con discernimento ci dicono molto sulle loro idee e sui sistemi di traduzione adottati»<sup>5</sup>). Per questo ho ripreso in mano lavori che non riguardano in modo specifico le teorie della traduzione – la bibliografia è ormai imponente ed esistono, inoltre, ottime raccolte antologiche storicizzanti (a partire da quelle di Siri Nergaard, ad esempio<sup>6</sup>) – bensì per commentare esperienze di traduzione sul versante francese-italiano e viceversa, un crinale di contatti storicamente di rilievo che, spesso, ha inciso in modo marcato proprio sugli autori, traduttori e tradotti. È il caso di Piero Bigongiari e del suo lettore francese (*L'interprete e il traduttore; Piero Bigongiari e Antoine Fongaro. Lettere sulla traduzione*) o di Bigongiari stesso coinvolto in operazioni antologiche traduttive, insieme a Ungaretti, Jacqueline Risset e Luciano Erba a proposito di Ponge, mentre Ungaretti partecipa all'esperimento di traduzione collettiva di 16 poesie e una prosa di Frénaud (*Antologie d'autore. Francis Ponge e André Frénaud in Italia*). A queste prove si aggiunge un *dossier* rimasto talvolta in seconda fila che concerne Vittorini, non ovviamente il traduttore di *Americana* (1941) bensì lo scrittore che si è assunto il compito, abbastanza inedito per lui, di tradurre dalla lingua di Voltaire (*Elio Vittorini: traduzioni francesi incrociate*).

Gli anni sono quelli dell'immediato dopoguerra, che vedono Vittorini condividere rapporti di amicizia e ideali civili con un fitto numero di intellettuali francesi, tra cui Marguerite Duras, Robert Antelme, Sartre, Simone de Beauvoir e sua sorella Hélène (un clima adatto a Valerio Ferme e alla sua idea di traduzione come impegno ideologico<sup>7</sup>). Marguerite Duras – introdotta in Italia da Vittorini – farà di questi rapporti persino oggetto di ricordi e di racconto, mentre i francesi scoprono *Uomini e no* nella traduzione di Armand e Béatrice Mastrangelo (1945) e Ginetta Vittorini tradurrà, nel 1969, lo sconvolgente 'giornale di prigionia' (*L'Espèce humaine*, 1947) di Antelme. Si dirà che si tratta di prove di anni lontani o poco influenti per incidere sulla tradizione del «trasportare da una favella ad altra le opere eccellenti dell'umano ingegno» (Madame de Staël). È probabile. Tuttavia, proprio quell'esempio di traduzione del romanzo *Figli perduti* di Hériat, da parte di Vittorini, in una prosa «poco scorrevole» alla lettura, tutt'altro che anonima o «addomesticata», si presta a una considerazione non secondaria, aperta ad altre valutazioni. Ad esempio: a evidenziare l'impossibilità di occultare quella traccia di cucitura della «differenza tra le lingue» che Blanchot addita come limite invalicabile nel «compito del traduttore». Un limite che corre anche sul filo della critica mossa da un esperto quale Lawrence Venuti nei con-

<sup>5</sup> Paul Van Tieghem, *Les intermédiaires*, in *La littérature comparée*, Paris, Colin, 1931, p. 166.

<sup>6</sup> Siri Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani 1995 e 2010 e *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 2002.

<sup>7</sup> Valerio Ferme, *Alcune considerazioni sulla teoria e pratica della traduzione*, in *Tradurre è tradire. La traduzione come sovversione culturale sotto il Fascismo*, Ravenna, Longo, 2002, pp. 7-9.

fronti del cosiddetto obbligo di «invisibilità» di chi traduce<sup>8</sup> e a lungo alimentato dal presupposto più o meno esplicito che un'interpretazione priva di differenze di senso all'arrivo sia l'unica da apprezzare. Per Venuti, tale equazione, diventata metro di pregiudizio, è da rovesciare in nome di un'opera di interpretazione/traduzione al limite «estraniante» (Schleiermacher). E questo vale anche per Figli perduti di Vittorini, ma in generale per l'interprete e il traduttore che non hanno più ragione di dimorare nel sospetto di cimentarsi «a gara con l'autore» nelle loro ricerche di senso<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Lawrence Venuti, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione* (1995) trad. Marina Guglielmi, intr. Gianni Puglisi, Roma, Armando, 1999, p. 21; L. Venuti, *Gli scandali della traduzione. Per un'etica della differenza* (*The Scandals of Transaltion*, 1998), trad. Annalisa Crea, Roberta Fabbri, Sonia Sanviti, Rimini, Guarnaldi, 2005.

<sup>9</sup> *A gara con l'autore. Aspetti della traduzione nel Settecento*, a cura di Arnaldo Bruni e Roberta Turchi, Roma, Bulzoni, 2004 (oltre ai contributi di diversi autori il volume reca un'antologia di testi tradotti da Madame Dacier, Desfontaines, D'Alembert, Batteux, Delille, a cura di Augusta Brettoni – ivi, pp. 57-96).

## COMMENTO E COMMENTI

*Scriptura enim sancta triplix intelligenda est: primo ut historice, secundo ut tropologica, tertio ut mystice intelligatur. Historice namque iuxta litteram, tropologica iuxta moralem scientiam, mystice iuxta spiritualem intelligentiam. Ergo sic oportet in Ecclesia catholica fidem tenere, ut Scripturas historialiter debeamus legere, moraliter interpretari, et spiritualiter intelligere<sup>1</sup>.*

Poiché le spiegazioni dei testi offrono spesso risultati nuovi e nuovi modi di proporre un problema – proprio per questo sono preziose – il filologo che desidera comprendere bene e dar risalto all'importanza delle sue osservazioni solo raramente trova nei lavori fatti in precedenza punti d'appoggio che lo aiutino in quel compito, e sarà costretto a fare una serie di nuove analisi di testi per accertare il valore storico delle sue osservazioni; se comincia da un testo solo, errori di prospettiva sono quasi inevitabili, tanto sono frequenti.

[...] mi pare si possa inferire che non esiste un genere letterario cui possa darsi il nome di commento; cioè che quell'attività pratica che si qualifica come spiegazione di un testo nella forma dell'intervento passo per passo a cui è dato il nome di commento, non è di natura omogenea. Tuttavia i meccanismi che presiedono alle varie forme storiche di commento si possono ricondurre a figure riconosciute dalla

<sup>1</sup> Per gli esergo si veda: 1) Henri de Lubac, *Esegesi medievale. I quattro sensi della Scrittura* (*Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, 1959), trad. di Gennaro Auletta, Roma, Edizioni paoline, 1962, p. 259. De Lubac cita qui i *Sermones Beati presb. hispani liebanensis*. In Apoc. ac plurimas foederis commentaria (II, Florez, 1780), p. 175; 2) Eric Auerbach, *La spiegazione dei testi*, in *Introduzione alla filologia romanza* (1948)], trad. di Maria Rosa Massei, Torino, Einaudi, 1963, p. 48; 3) Giovanni Pozzi, *Fra teoria e pratica: strategie per il commento ai testi*, in *Il commento ai testi*. Atti di seminari di Ascona, 2-9 ottobre 1989, a cura di Ottavio Besomi e Carlo Caruso, Basel-Boston-Berlin. Birkhäuser Verlag, 1992, p. 329.

retorica: il centone, l'allegoria per il commento biblico, il pastiche e la parodia per l'umanistico, la contaminazione e la collazione occulta per lo pseudo-commento dello Stigliani. Le forme storiche che il commento ha avuto, forniscono non solo materiali, ma percorsi mentali e stilistici. Infatti se le loro differenze possono esser descritte a posteriori nel divario di forme e strutture, la loro origine va cercata più in alto, nella dialettica che regge l'istituto, il quale ha per centro un testo che esige spiegazione, perché se non ci fosse questa esigenza il commento non esisterebbe.

### 1. *Questo è un commento?*

20 settembre 1981: il romanzo di Dalia Sofer, *La città delle rose*, inizia da questo giorno, due anni e mezzo dopo la partenza dello scià Reza Pahlavi da Teheran e il ritorno dall'esilio dell'ayatollah Khomeini che, con le sue Guardie della Rivoluzione, aveva instaurato un regime religioso dittatoriale del terrore. E in quella vigilia di autunno due uomini armati erano entrati nell'ufficio del gioielliere Isaac Amin, dichiarandolo in arresto. Inutile chiedere il motivo, potrebbero essercene tanti – perché Isaac è ebreo, perché è ricco, perché ha viaggiato spesso all'estero dimostrando ammirazione per i paesi occidentali, perché sua moglie ha scritto degli articoli futili, perché ha parenti in Israele e potrebbe essere un sionista oppure fare parte del Mossad, perché suo fratello contrabbanda alcolici, perché un tempo Isaac e la moglie erano stati ricevuti dallo scià... C'è altro ancora? Questi sono, in ogni modo, i punti su cui Isaac viene interrogato in prigione da un uomo a cui manca un dito, vittima a sua volta di un altro regime, quello dello scià.

Come avviene usualmente quando qualcuno viene prelevato per un arresto nei regimi totalitari, chi non è presente alla scena continua a svolgere le attività quotidiane, finché si accorge che è passata l'ora del rientro a casa e quel qualcuno non è tornato: Farnaz, la moglie di Isaac, sospetta, teme, è certa che questa volta sia toccato a suo marito, come poco tempo prima era toccato ad un loro caro amico – già giustiziato peraltro. E allora la narrativa del romanzo prosegue su un triplice percorso, con capitoli che si alternano – bui quelli che hanno per protagonista Isaac Amin in cella, colmi della sofferenza dell'uomo a cui hanno ridotto i piedi in poltiglia, dell'angoscia dell'udire le fucilazioni, della paura degli interrogatori e delle torture; pieni di luci e ombre i capitoli che vedono Farnaz in cerca di notizie del marito, con il pensiero che ritorna al tempo in cui si erano conosciuti a Shiraz, la città delle rose, ai viaggi, ad una vita di agi e frequentazioni altolocate. E intanto Shirin, la figlia decenne coinvolta in un dramma che non è in grado di capire, sottrae dei documenti dalla casa dell'amichetta di giochi, delle carte che – lo intuisce malgrado sia così piccola – porterebbero all'arresto di altre persone, anche dello zio. E le sotterra in giardino, così spaventata da quello che fa da sentirsi male fisicamente. Questi capitoli di vita in casa, tuttavia, sono anche l'opportunità per farci ascoltare un altro punto di



vista della rivoluzione iraniana, quello della domestica degli Amin, che adesso trova l'ardire di rinfacciare alla padrona i suoi privilegi e il suo fare altezzoso. C'è infine il filone americano del romanzo, in cui il personaggio principale è Parviz, il figlio di Isaac, che il padre è riuscito a mandare a studiare a New York prima che succedesse il peggio. E a New York Parviz scopre, con diffidenza, stupore e perplessità, le sue radici ebraiche, affittando una stanza presso una famiglia di ebrei ortodossi<sup>2</sup>.

Questo è un commento? La domanda, solo apparentemente retorica, è stata realmente posta nel corso di un seminario dedicato ad alcune riflessioni intorno alla natura e alla funzione del commento, proponendo in lettura proprio questa scheda sul recente romanzo di Dalia Sofer, intitolato *La città delle rose*, volutamente scelta per comodità di esercizio didattico. Le risposte sono state variegiate ma, quasi tutte, contenevano, nel contempo, elementi di riconoscimento e di dubbio. Il criterio suggerito è stato quello di scegliere come proporre le domande preliminari: chiedersi, cioè: che cosa è questo testo? Pareva ovvio rispondere che si trattasse di una recensione, quindi di un invito alla lettura del romanzo. La presentazione, però, si chiudeva con la richiesta di commenti; dunque, la proposta contava su un seguito, un andare oltre: era un invito a capire ciò che si legge, a manifestare elementi di comprensione e a esprimere gradimento o rifiuto. Del resto, il commento risponde a un invito o un'esigenza di lettura e, eventualmente, a manifestare di capire ciò che si legge (o tentando di farlo capire).

«Si tratta di una recensione con accenni di commento»: è stata questa la proposta di definizione che ha finito per prevalere in modo condiviso, proprio sulla base di quei suggerimenti preliminari. Più difficile è apparso invece lo sforzo di puntualizzare gli accenni di commento, presenti nel racconto e nella esposizione della trama. Qualche studente è riuscito a isolare la parte d'impronta più commentativa nella serie di domande indirette, con cui il recensore puntella la storia e che, in realtà, contiene illustrazioni indiziarie di senso (ecco alcune frasi: «Inutile chiedere il motivo, potrebbero essercene tanti – perché Isaac è ebreo, perché è ricco, perché ha viaggiato spesso all'estero dimostrando ammirazione per i paesi occidentali, perché sua moglie ha scritto degli articoli futili, perché ha parenti in Israele e potrebbe essere un sionista oppure fare parte del Mossad, perché suo fratello contrabbanda alcolici, perché un tempo Isaac e la moglie erano stati ricevuti dallo scià [...]. C'è altro ancora? Questi sono, in ogni modo, i punti su cui Isaac viene interrogato in prigione da un uomo a cui manca un dito, vittima a sua volta di un altro regime, quello dello scià»).

Ma l'esperimento non voleva spingersi troppo oltre: un primo scopo, abbastanza spicciolo ed empirico, era quello di far notare la diffusa richiesta di com-

<sup>2</sup> <<http://www.wuz.it/recensione-libro/2219/citta-rose-dalia-sofer.html>> © 2008, Piemme, Marilia Piccone. Dalia Sofer, *La città delle rose* (*The Septembers of Shiraz*, 2007), trad. di Caterina Lenzi, Roma, Piemme, 2008.

menti, sollecitati dalla cosiddetta «rete» (e presenti sotto forma di blog o altro). Un secondo scopo, più letterario, andava nel senso del far rilevare fino a che punto i limiti del commento possano essere, per certi versi, mimetizzati dal percorso che si incrocia con l'interpretazione in generale: questa, ad un grado minimo, appare intrinseca ad ogni forma di costruzione di «racconto di qualcosa» (come può essere, appunto, un riassunto o una sinossi<sup>3</sup>).

Quello che ho presentato come canovaccio sperimentale all'inizio non è un commento o, meglio, è la soglia minima, per così dire, implicitamente auto-dichiarativa di una operazione di lettura che si presta a commentare, illustrare, chiarire un testo (in genere, producendone un altro). Ma una volta che si è incasellato il commento tra i modi dell'interpretazione, si è aperto appena aperta una accezione di significato fra tutte quelle elencate (nove, in tutto). In realtà, nel variegato ventaglio esplicativo, il punto di partenza, in senso tecnico, è ben delimitato. Secondo il dizionario, si definisce commento, infatti, un «insieme di note e osservazioni atte a interpretare un testo (dando una spiegazione dell'intero significato o delle parti meno comprensibili). – Anche: nota che spiega o chiarisce un singolo passo, una singola parola particolarmente difficile»<sup>4</sup>.

Il fatto è che, se le finalità dominanti del commento sembrano bene evidenziate in quanto funzionali alla comunicazione e alla spiegazione (nell'uso quotidiano, la locuzione «nel senso che», di cui si fa un uso quasi parossistico, ri-

<sup>3</sup> Si può misurare la distanza (e la dipendenza) tra commento e testo, in questo estratto iniziale del libro: «Quando due uomini armati di fucile entrano nel suo ufficio a Teheran, a mezzogiorno e mezzo di una calda giornata ormai autunnale, il primo pensiero di Isaac Amin è che non potrà raggiungere la moglie e la figlia per pranzo, come promesso «Fratello Amin?» chiede il più basso dei due. Isaac fa cenno di sì con il capo. Sa che alcuni mesi prima hanno preso il suo amico Kourosh Nassiri. Poche settimane dopo, anche Ali il fornaio è scomparso. «Siamo qui per ordine dei Guardiani della rivoluzione.» L'uomo di bassa statura gli punta contro il fucile. Si dirige verso di lui, a passi troppo lunghi per le sue gambe. «Sei in arresto, fratello.» Isaac chiude l'inventario che gli sta davanti. Abbassa lo sguardo sulla scrivania, sulle cose lì appoggiate, testimoni indifferenti di quanto accade: i documenti sparsi qua e là, un fermacarte di metallo, una scatola di sigarette Dunhill, un portacenere di cristallo, una tazza di tè appena preparato e due foglie di menta che vi galleggiano dentro. L'agenda è aperta. Getta uno sguardo alla data di oggi, «20 settembre 1981», e alle note scarabocchiate sulla pagina: «Chiamare sig. Nakamura per le perle; colazione a casa; partita di opali neri provenienti dall'Australia in arrivo per le tre circa; ritirare scarpe dal calzolaio». Impegni che non manterrà. Sulla pagina opposta campeggia una foto patinata del mausoleo di Hafez, a Shiraz. Sotto, le parole: «Città dei poeti e delle rose». «Posso vedere i vostri documenti?» domanda Isaac. «Documenti?» sogghigna l'uomo. «Fratello, lascia perdere i documenti.» L'altro, che finora è rimasto in silenzio, fa qualche passo avanti. «Sei fratello Amin, giusto?» «Sì.» «E allora seguici, prego.» (Il brano fa seguito alla presentazione citata sopra e corrisponde alle pp. 5-6 del libro).

<sup>4</sup> Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet, 1964. Al quinto punto, si trova esemplificata l'accezione da cui si è preso l'avvio: laddove si legge, infatti, che il commento è l'«esposizione riassuntiva con osservazioni e giudizi di un avvenimento o di una serie di avvenimenti (politici, sportivi, culturali ecc.).»

sponde alle stesse esigenze), è la sua natura a mostrarsi meno omogenea: nell'intero spettro delle accezioni semantiche, ad esempio, è compresa la voce «commento musicale», spiegata con la mera funzione di accompagnamento; anche il commento letterario, che qui interessa maggiormente, di carattere esplicativo con postille a margine di un testo, corrisponde solo all'occorrenza più diffusa della pratica dei testi: è, insomma, il caso più conclamato in un campo specifico, letterario ed artistico<sup>5</sup>. Non stupisce che Giovanni Pozzi, nella frase citata all'inizio, ipotizzi per il commento una tipologia assai disomogenea e il profilo di una sorta di genere fuori dai generi. Come per l'esercizio della traduzione, il commento offre poco spazio alla teoria che nasce dalla pratica e deve essere adattata ogni volta in corso d'opera.

Ma, proprio il perdurare della lunga storia dell'arte del commentare attesta di per sé l'esistenza di un testimone moderno della tradizione esegetica della *explanatio verborum*. Certo, in questa sede, non è molto utile ripercorrere l'alta tradizione depositata nei *commentarii* medievali e negli innumerevoli trattati dedicati all'argomento, la cui *summa* mi pare si possa vedere in sistematizzazioni come quelle realizzate (per dare solo uno degli esempi più noti) proprio da Henri de Lubac<sup>6</sup>. Tuttavia, per marcare subito la distanza dal filo ermeneutico che collega tra loro le varie esperienze di lettura e di commento e che risale più o meno direttamente fino alla tradizione medievale, basterà accennare al fatto che, delle tre operazioni che si rammentano nel brano di De Lubac, citato in esergo (e cioè: *historialiter legere, moraliter interpretare, spiritualiter intelligere*), l'ultima operazione, legata al soprasenso mistico, da tempo ha corso in settori esegetici molto specialistici (esegesi biblica ecc.), mentre restano praticate le prime due, con i prevedibili spostamenti relativi ai filtri di lettura e alla costruzione del discorso ermeneutico.

Comunque la continuità nella pratica esiste, come pure, malgrado la difficoltà di definizioni meno empiriche, non mancano ponderati tentativi di formalizzazione. Ad esempio, per la forma meno ibrida, una formula esplicativa convincente resta ancora quella proposta da Segre, che si avvicina alla definizione descrittiva della voce lessicale appena letta, specificandone in più le peculiarità letterarie. Si veda Segre:

Definizione. Il commento è un apparato di illustrazioni verbali destinato a rendere più comprensibile un testo. Questo apparato ha senso esclusivamente in

<sup>5</sup> La formula ha valore generale. Si veda quanto scrive Carlo Caruso, intervenendo sul commento musicale: «La collaudata formula di articolare l'apparato esegetico in cappello introduttivo e note esplicative a piè di pagina si è dimostrata, ancora una volta, pienamente funzionale» (Carlo Caruso, *Il commento a testi per teatro musicale del Settecento*, in *Il commento ai testi*. Atti di seminari di Ascona cit., p. 413).

<sup>6</sup> Sul versante moderno, un approfondimento intorno a problematiche affini si trova affrontato in diversi lavori di Ezio Raimondi (e in particolare in E. Raimondi, *Ermeneutica e commento. Teoria e pratica dell'interpretazione del testo letterario*, Firenze, Sansoni, 1990).

rapporto col testo: preso in sé non ha valore di testo perché privo di autonomia comunicativa. Si può dire che il commento si inserisce tra emittente e ricevente come decrittatore del messaggio. La sua funzione è simile a quella che viene chiamata metalinguistica, ma va al di là degli aspetti linguistici: si dovrà dunque parlare, semmai, di funzione metacomunicativa<sup>7</sup>.

## 2. *Quando il soggetto è il commento (letterario)*

Adelia Noferi, che ha dedicato un illuminante contributo sul tema, nel rilevare lo *status* di un eccesso di funzionalità, privo di autonomia, di cui si fa portatrice proprio la definizione di Segre (così commentata: «Questa definizione colloca il commento in una posizione di assoluta subordinazione e servilità rispetto al testo: posizione discutibile, che poi Segre stesso correggerà, in parte, nel suo intervento»<sup>8</sup>), tenderà di ripartire da zero, finendo per rovesciare, «decostruire», direi, in modo abbastanza provocatorio, lo statuto del commento, inserendolo in un circuito storico-teorico di insubordinazione rispetto al testo-oggetto. Una riprova dell'accento ai casi di autonomia testuale del commento la si trova evocata sin dalle prime battute del saggio, quando la Noferi cita le opinioni di Antoine Compagnon e Michel Charles, per osservare che i due studiosi «a partire da una concezione citazionale di ogni testo, vedono [...] nel commento un testo nel quale un altro testo è integralmente citato; e si ribalta la configurazione gerarchica del rapporto testo-commento: in primo piano appare il commento come testo, ed, escluso-incluso in esse, il testo di riferimento»<sup>9</sup>.

In breve, una volta che si sceglie di fare del commento il soggetto di domande, la strada può diventare piuttosto complessa, specie se si vuole gettare uno sguardo sull'«oltre», vale a dire sulla confluenza del commento nel delta delle pratiche critiche, e di comprensione del significato dei testi, del Novecento. Una confluenza, per altro, già delineata intorno agli anni Trenta, se teniamo conto delle argomentazioni di Raimondi che, giustamente, ha fatto rilevare come nel pensiero di Benjamin vi fosse la piena consapevolezza di dover risolvere «il rap-

<sup>7</sup> Cesare Segre, *Per una definizione del commento ai testi*, in *Il commento ai testi*. Atti di seminari di Ascona cit., p. 3. Il volume in questione (di cui mi sembra utile percorrere l'*Indice*: Cesare Segre, Claudio Villa, Luca Carlo Rossi, Francesco Lo Monaco, Vittorio Russo e Corrado Calenda, Domenico De Robertis, Anna Maria Chiavacci Leonardi, Rosanna Bettarini, Alessandro Pancheri, Antonia Tissoni Benvenuti, Giovanni Pozzi, Teodora De Sensi, Janina Hauser Jakubowcz, Ottavio Besomi, Carlo Caruso e Roberto Tissoni) è tuttora un insostituibile strumento per chi voglia interrogarsi sulla storia, le problematiche e le forme del commento. Il riferimento a Segre è citato anche da Adelia Noferi, *Soggetti e oggetti nel Commento*, in *Soggetto e oggetto nel testo poetico. Studi sulla relazione oggettuale*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 241.

<sup>8</sup> Adelia Noferi, *Soggetti e oggetti nel Commento* cit. p. 241. Ecco i rinvii: Antoine Compagnon, *Commentatio, Commentitia*, in *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979; Michel Charles, *L'arbre et la source*, Paris, Seuil, 1985.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

porto tra filologia e critica in una funzione complementare»<sup>10</sup>. Quell'idea che ha visto come la critica avesse «bisogno di un commentario»<sup>11</sup> è stata lungimirante, tanto da prolungarsi fino alla fine degli anni Settanta (in coincidenza con la diffusa maniera di fare critica in «funzione di commento» – e viceversa; una moda, quasi, negli anni dello strutturalismo critico e della semiologia, come è noto), quando si profileranno visioni di ribaltamento, quasi di tenore post-moderno e decostruzionista, per i loro effetti «parcellizzanti»<sup>12</sup>. Una parabola di ibridazione, dunque, che ha avuto un certo credito presso i teorici; perciò non stupisce se, nel mezzo della sua riflessione sul commento moderno, Giovanni Pozzi, per esemplificare gli effetti di cambiamento di statuto delle forme che tendono a rompere il rapporto di «subordinazione funzionale di senso» nei confronti del testo-oggetto, si trovi a citare opere di pseudo-commento del pieno Novecento (Si veda: «A noi tutti è noto il caso di Gadda, del quale è stata largamente studiata la funzione, come è noto il caso di Manganelli, che addirittura ipotizza il commento come autonomo di fronte a un testo inesistente»<sup>13</sup>).

Ma conviene muovere ancora dalla riflessione della Noferi, perché il quadro di spostamento di prospettiva, contrassegnato, nella sua indagine, da un indebolirsi del tradizionale spartiacque fra i due poli di definizione che, di fatto, sanciscono la convivenza di due forme nell'arte del commentare (la «forma semplice» – e cioè: le note illustrative al testo, il commento classico, corredato da una introduzione e da glosse o postille – che convive accanto a varie forme interpretative più complesse, dedicate persino alla comprensione del sè, come nella concezione di Paul Ricœur<sup>14</sup>), è utile per storicizzare tutta una fase che ha

<sup>10</sup> E. Raimondi, *Oltre il commentario filologico. Benjamin o l'alchimia dell'interpretazione*, in *Ermeneutica e commento* cit., p. 16. Su tale rapporto, le riflessioni da citare sono innumerevoli; tuttavia, specie per i risvolti relativi al versante linguistico-filosofico (Schleiermacher, Heidegger, Adorno, Gadamer, Betti, Bachtin, Jauss, Sontag...), proprio il libro dello studioso è un riferimento insostituibile.

<sup>11</sup> Ivi, p. 17.

<sup>12</sup> Giulio Ferroni, *Per la critica e la teoria letteraria e Per una ecologia letteraria*, in *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 39-44 e pp. 153-194.

<sup>13</sup> G. Pozzi, *Fra teoria e pratica: strategie per il commento ai testi*, in *Il commento ai testi*. Atti di seminari di Ascona cit., p. 326. Insieme a questi esempi di «insubordinazione», si potrebbe ricordare anche il caso del romanzo-commento (parodico), di Vladimir Nabokov, *Pale Fire (Fuoco pallido)*, Milano, Mondadori, 1965, poi Milano, Guanda, 1988), citato proprio da Raimondi (E. Raimondi, *Il romanzo dell'esegesi: «Pale Fire»*, in *Ermeneutica e commento* cit., p. 5).

<sup>14</sup> Un aspetto, questo, fondamentale nel complesso sistema teorico di Paul Ricœur, che affida all'atto di «dire qualcosa di qualcosa» la possibilità di una esplicitazione storica, culturale, esistenziale ed etica relativa all'intelligibilità di «essere nel mondo». Questi aspetti sono stati molto ben indagati già in modo precoce (ad esempio da Francesca Guerrera Brezzi, in *Filosofia e interpretazione. Saggio sull'ermeneutica restauratrice di Paul Ricœur*, Bologna, il Mulino, 1969 e da Augusto Ponzio, in vari suoi studi; segnalerei in particolare, *Scrittura dialogo alterità: tra Bachtin e Lévinas*, Firenze, La Nuova Italia, 1994), ma più recentemente si vedano: Giovanni Giorgio, *Spiegare per comprendere. La questione del metodo nell'ermeneutica di Paul Ricœur*, Roma, Casini, 2008; Carlo A. Augieri, *Leggere, raccontare, comprendersi. Narrazione come Ermeneutica*, Napoli, Liguori, 2009.

privilegiato aspetti che, attualmente, forse si stanno ritraendo dalla scena critica o, all'opposto, ne stanno estendendo il campo attraverso le diramazioni dell'ermeneutica letteraria.

Quali sono, in sostanza, gli elementi che la Noferi metteva sul tavolo al fine di valutare i fattori della «posta in gioco» del commento?<sup>15</sup> Sono diversi e alcuni propriamente fondanti, perché convergono sulla questione dell'autenticità (della veridicità) del senso di un testo quale questione primaria nel commento. Naturalmente, mi limiterò ad isolare solo alcuni elementi più rilevanti della sua riflessione. Vale a dire:

1) L'importanza di aver focalizzato l'interesse sul rapporto duale tra testo e commento secondo un'ottica non di dipendenza, bensì di necessità dialogica, con la conseguente messa in rilievo della reciprocità della richiesta di chiarimento di senso. Solitamente, infatti, l'accento è posto sull'interrogante, mentre, dinanzi alla lettura di un testo, Adelia Noferi suggerisce che valga la pena di tener conto di una possibile relazione valida in un doppio senso del domandare, annotando, ad esempio: «[s]e torniamo alla nostra esperienza empirica, alla nostra richiesta di aiuto rivolta al commento, ci possiamo anche domandare: siamo noi e soltanto noi a chiedere aiuto al commento? O questa richiesta può provenire anche dal testo e dal suo messaggio, che chiede di arrivare, in qualche modo, a destinazione?»<sup>16</sup>.

2) Dato che il commento risponde alla richiesta d'aiuto (più o meno esplicita) del lettore (e del testo), l'altro aspetto posto in rilievo è che la vera posta in gioco del «bisogno di commentare», con ogni evidenza, sta nel tentativo di rispondere efficacemente ad una esigenza di comprensione; da qui l'insistenza circa il rilievo dato ad una partita che si gioca interamente «nello spazio enigmatico del linguaggio» il quale, però, non sempre sta al gioco (Si veda: «È al linguaggio che è affidato il senso, ma il linguaggio non garantisce il senso; e tanto meno la presa sul referente. Una traduzione non è mai perfetta; la comprensione di un testo non è mai totale; l'interpretazione può scoprire il significato o i significati di un testo, ma non interamente: c'è sempre un resto. E questo costituisce l'insensato, l'impensato, il non-senso. E il non-senso mette a disagio, o fa paura, o terrore. Il commento nasce, forse, per dare aiuto a far fronte a questo disagio, ansietà o terrore»<sup>17</sup>).

Questi brevi estratti di argomentazioni, che, in modo esteso nella Noferi, trattano della natura del commento, la sua funzione e l'oggetto (la questione del-

<sup>15</sup> All'origine il titolo della conversazione era proprio *La posta in gioco del commento*; il contributo è stato pubblicato in *Retorica e interpretazione*, a cura di Anna Dolfi e Carla Locatelli, Atti di seminario [dal titolo: *Les enjeux de la critique. Metodi a confronto*, Trento, marzo 1993], Roma, Bulzoni, 1994, pp. 133-178.

<sup>16</sup> A. Noferi, *Soggetti e oggetti nel Commento*, in *Soggetto e oggetto nel testo poetico. Studi sulla relazione oggettuale* cit., p. 242. L'esempio di «testo interrogante» scelto dalla Noferi, deriva dalla citazione di una poesia di Piero Bigongiari, *Gli ambasciatori di Corcira (Antimateria)*, Milano, Mondadori, 1972, p. 183).

<sup>17</sup> A. Noferi, *Soggetti e oggetti nel Commento* cit., p. 245.

la «verità» del testo, del linguaggio, che preoccupa oltremodo l'autore) e qui riassunti in termini minimi, possono apparire riduttivi e fin troppo semplificati, soprattutto se si tiene fermo il punto che la richiesta di senso, da cui scaturisce il bisogno di commentare, nasce e muore con il linguaggio (e nel linguaggio). Tuttavia, le complessità riaffiorano, se si considerano, come fa la Noferi, le operazioni di traduzione, comprensione e interpretazione, che sono implicate nel commento, proprio per esaudire il desiderio di esorcizzare quella percezione, appena evocata, dell'orrore degli enigmi o del colmare i «vuoti» o i «resti» di senso.

In questa ottica – per altro piuttosto ricorrente nei vari tentativi di teoria rilevati – il commento appare dunque come una forma peculiare di traduzione, comprensione e interpretazione dei testi che presuppone, secondo i criteri dell'esegesi classica, un lettore da prendere per mano e un autore da tenere sotto osservazione, magari a distanza, ma da rispettare. Si tratta di una forma storicizzata, resa canonica, ma non statica, se ogni epoca produce infiniti nuovi commenti, anche per gli stessi testi. Rovesciando i termini, però, c'è da chiedersi se è possibile considerare commento ogni pratica interpretativa.

In un senso esteso sì, come insegna l'ampia riflessione che Ezio Raimondi ha dedicato al rapporto tra commento ed ermeneutica, attraverso il percorso esemplare di Walter Benjamin, inteso come giocato su una stretta interdipendenza, dove il rapporto tra critica (interpretazione) e filologia (commento) è risolto in una «funzione complementare», quasi per una doppia vista. Si veda:

Nella teorizzazione immaginosa di Benjamin, il critico diviene così una sorta di paleografo che «davanti ad una pergamena» – Genette oggi discorrerebbe di palinsesti – decifra la seconda scrittura per arrivare alla prima, più sottile e sbiadita<sup>18</sup>.

Ragionando secondo criteri normativi, si potrebbe rispondere anche in modo dubitativo, ma solo per porre dei discrimini e riservare alla prassi del commentare uno statuto più rigoroso, più vicino anche ad un immaginario dove il commentatore si configura alla stregua di un bravo lanternaio, ligio alle regole di sussidiarietà rispetto ad un testo-oggetto, affidabile e abile *passeur* (un «decrittatore», con i compiti di metacomunicazione, indicati da Segre). D'acchito, la figura del lettore-lanternaio si attaglierebbe ancora perfettamente al ruolo chiarificatore che Auerbach elogia nella sua illustrazione della pratica della «spiegazione dei testi» («detta anche “commento” quando si tratta della spiegazione continuata di tutta un'opera», precisa Auerbach). Non a caso, però, sempre per seguire l'immagine della parabola discendente, si tratta di un lanternaio che, nel tempo, si è attrezzato a passare da una competenza esegetica, preminentemente letterale-allegorica, ad un'altra, stilistico-ermeneutica. Facendo l'esempio di

<sup>18</sup> E. Raimondi, *Oltre il commentario filologico, Benjamin o l'alchimia dell'interpretazione*, in *Ermeneutica e commento* cit., p. 17.

Dante, Auerbach tiene, ad esempio, ad attribuire al «commentatore moderno» un compito che non appare limitato alle note esplicative:

Un commentatore moderno [...] della Commedia di Dante dà anzitutto spiegazioni linguistiche sui passi in cui una parola o una costruzione le richiedano; discute i passi il cui contenuto è dubbio [...]; offre chiarimenti sui fatti e sui personaggi citati nel testo; cerca di facilitare la comprensione delle idee filosofiche, politiche, religiose, come delle caratteristiche estetiche dell'opera. Beninteso un commentatore moderno, si servirà del lavoro di coloro che lo hanno preceduto nello stesso compito, e li citerà testualmente<sup>19</sup>.

Filologia e molto altro (le cosiddette reti storico-culturali), dunque, perché l'illustrazione del testo diventi qualcosa in più: propriamente un compiuto atto interpretativo; perciò Auerbach, nel ribadire la funzione necessaria della filologia, tende ad allargare notevolmente l'azione della «spiegazione dei testi», ipotizzando che sia bene indirizzarla anche verso «scopi diversi»:

La spiegazione dei testi si è imposta da quando esiste la filologia [...] quando ci si trova dinanzi un testo di difficile comprensione, bisogna cercare di chiarirlo [...]. La spiegazione dei testi, nonostante il metodo definito con molta precisione, può servire a scopi abbastanza diversi, secondo il genere di testi che si sceglie e secondo l'attenzione che si intende prestare alle diverse osservazioni cui danno luogo. Può interessarsi unicamente al valore artistico del testo, e alla particolare psicologia del suo autore; può proporsi di approfondire la conoscenza che abbiamo di tutta un'epoca letteraria; può anche avere come scopo finale lo studio di un problema particolare (semantico, sintattico, estetico, sociologico, ecc.) [...]. In complesso l'analisi dei testi mi sembra il metodo più retto e più fertile tra i procedimenti di indagine letteraria attualmente in uso, sia dal punto di vista pedagogico che per le ricerche scientifiche<sup>20</sup>.

In sostanza, se lo scenario dell'arte del commentare è sempre in mutamento e le premesse radicate nella tradizione non impediscono agli attori di assumere ruoli meno subalterni, munirsi di altri mezzi, per perseguire quel diverso «scopo finale» di cui parla il maestro indiscusso della filologia, significa essere autorizzati a ribadire, come molti fanno, che né i «principi generali» né la «storia» delle esemplificazioni del commentare possono ridursi a formule e definizioni conclusive<sup>21</sup>.

Si direbbe un vano avvolgersi intorno alle domande, eppure i tentativi e gli sforzi che girano intorno all'argomento per offrirne ricognizioni-guida attendi-

<sup>19</sup> E. Auerbach, *La spiegazione dei testi*, in *Introduzione alla filologia romanza* cit., p. 45.

<sup>20</sup> Ivi, p. 48.

<sup>21</sup> G. Pozzi, *Fra teoria e pratica: strategie per il commento ai testi*, in *Il commento ai testi*. Atti di seminari di Ascona cit., p. 312.



bili non sono pochi, e molti di questi non evitano d'imbattersi proprio negli svariati «scopi del commento», che ne spostano le mire e segnano il forte contagio con le problematiche dell'ermeneutica novecentesca, rivolte alla ricerca di senso e all'interrogazione dei meccanismi del comprendere. Per intendersi meglio sulla linea di discriminare che sto seguendo potrei ricorrere a un'immagine, prendendola in prestito da Antonio Tabucchi, che l'ha usata di recente con altri fini (per spiegare la sua «poetica del rovescio»). Ecco la frase:

Abbiamo di fronte una tappezzeria e stiamo guardando le figure del tappeto. A un certo punto mi viene l'idea o forse il desiderio di guardare i fili dietro il tappeto, come si intrecciano, come si annodano in modo da formare le figure del tappeto. Devo necessariamente andare dietro la tappezzeria e finalmente capisco la trama che porta alle figure del tappeto<sup>22</sup>.

Trasferendo il pensiero dal piano originario della metaletteratura al commento, si può dire che la tentazione di «guardare i fili dietro il tappeto» è anche quella propria dell'esegeta (che ha il compito di «condurre fuori» il significato), il quale, in sostanza, sfigurando le immagini, permette di spiegare «la trama che porta alle figure del tappeto»: il commentatore più incline alla tradizione tende a limitarsi a quest'opera di decifrazione; chi invece opera letture «in funzione di commento», meno. Aggiunge materiale talvolta in eccesso, tende a lasciare troppi spazi tra le figure o vi si inserisce come soggetto, accettando i risvolti auto-interpretativi.

Ma qui conviene forse tornare alla lettura delle soluzioni che Adelia Noferi ha proposto a suo tempo, partendo proprio dal presupposto che il ruolo di mediatore del commentatore tra lettore (destinatario) e testo non sia da ridurre (e debba ridursi) a una funzione unificatrice e che nella casistica dei ruoli si possa prevedere, ad esempio, un commentatore libero di «comportarsi in vario modo», e cioè:

1. Come aiutante dell'*auctor*: farà prevalere l'istanza autoriale e costringerà o persuaderà il destinatario ad accettarla (commento ermeneutico oggettivo).
2. Come aiutante o scudo del destinatario, e allora il corpo a corpo si svolge tra l'*auctor* e il commentatore; il destinatario aspetta (commento ermeneutico soggettivo).
3. Come giudice di gara: sorveglierà la correttezza del duello fra autore e lettore, custodirà e farà rispettare le regole del gioco, darà le informazioni necessarie per la lealtà del combattimento (commento informativo e giudicante).
4. Come *voyeur*: in disparte, trarrà il suo piacere dall'osservazione del corpo a corpo (commento formalistico e estetizzante).
5. Come uccisore dell'*auctor*: la preda del senso rimane al commentatore, che la spartisce col destinatario (commento soggettivo, impressionistico, ecc. Oppure, il commento-trattato, molto frequente fino al

<sup>22</sup> Marco Alloni, *Una realtà parallela*. Dialogo con Antonio Tabucchi, Lugano, ADV, 2008, pp. 39-40. E su tale tema in Antonio Tabucchi, rinvio alla recente lettura di Anna Dolfi, *Tabucchi. La specularità, il rimorso*, Roma, Bulzoni, 2006.

Cinquecento dove il commento ad un testo non è che il pretesto per l'esposizione del proprio apparato teorico). 6. Come uccisore del destinatario: rifiuta la sua richiesta d'aiuto, lascia l'intera vittoria a se stesso e all'auctor, che si spartiscono, segretamente, la preda del senso. 7. Come suicida: scompare il commento [...]: l'auctor e il destinatario si affrontano direttamente: il testo è senza note<sup>23</sup>.

La citazione è piuttosto lunga; tuttavia, come si può constatare, mi sembra che non dia modo di dubitare della completezza del quadro, dell'attualità delle combinazioni commentative possibili e delle posizioni intercambiabili di autore-testo-lettore (e contesto culturale). D'acchito, solo in alcuni punti della casistica (il commento ermeneutico oggettivo, quello informativo e giudicante, quello impressionistico), è possibile ritrovarsi nel solco tradizionale dell'idea e pratica del commento, per così dire classico (umanistico, secondo Auerbach...); gli altri aspetti (il commento ermeneutico soggettivo, il ruolo del commentatore-*voyeur*, assassino del destinatario, suicida o avversario delle note), invece, aprono a posizioni ermeneutiche, per così dire «devianti», dove il contatto tra testo e lettore si stabilisce anche per vie traverse e dove il rispetto del patto con il destinatario o con la ricerca di un senso «oggettivo» appaiono obiettivi prefigurati in modi meno rispettosi delle regole, più disponibili nei confronti dell'*intentio operis* o del commentatore che verso l'intenzione dell'autore.

Dal quadro della ricognizione appena letta sembrerebbe assente una voce: quella dello scrittore che commenta se stesso come autore. Qui a ognuno verranno in mente lezioni esemplari di auto-commenti poetici o di creazioni pseudocommentative. A dire il vero, non mi pare che si tratti di un'esclusione, semmai, al contrario, di un'inclusione nel rango dei pari: nulla vieta che il comportamento dell'autore possa essere assimilato a quello dei «commentatori terzi» (specie quando il poeta si mostra impreparato a sciogliere alcuni nodi del proprio testo). In realtà, Adelia Noferi apriva il suo saggio proprio con la citazione di testimonianze di diversi poeti (Montale, Caproni, Bigongiari, Porta, Cucchi) i quali, in tema di confronto tra la «natura della poesia e del commento», si confessavano restii a spiegare la poesia (anche la propria). Piero Bigongiari, che spesso ha indicato nel poeta il primo lettore di se stesso, è l'unico ad offrire un certo appiglio: però, solo nel senso di consegnare al lettore il compito di decifrare il significato che il poeta stesso non può racchiudere in «un verso che dica tutto» (Si veda: «Un verso che dica tutto credo che sia il verso di un cattivo poeta [...]. Le spiegazioni sono ipotesi del possibile del linguaggio, per cui spiegare una poesia significa portarla dal grado del reale a quello del possibile. Perché il possibile del testo è il suo lettore»<sup>24</sup>).

<sup>23</sup> A. Noferi, *Soggetti e oggetti del commento* cit., pp. 256-257. L'omissione contiene un rinvio alla «posizione anti-commento» di George Steiner contenuta nel capitolo *Una città secondaria* in *Vere Presenze (Real Presences)*, 1989), trad. Claude Béguin, Milano, Garzanti, 1992, 1998, 1999, 2006.

<sup>24</sup> Piero Bigongiari, in *Il poeta e la fantasia*. Atti del Convegno di Roma, Università «La Sapienza», 8-10 febbraio 1982, diretto da Mario Petrucciani e Giuseppe E. Sansone, a cura di

Certo, anche il lettore comune non se la sentirebbe di rinunciare ad un autocommento, anche qualora si limitasse a mere postille di contesto e altri «*signes de vie*» (Lejeune); messo davanti ad un comportamento restrittivo o di parziale censura (come questo richiamo di Umberto Eco, che scrive: «L'autore non deve interpretare. Ma può raccontare perché e come ha scritto»<sup>25</sup>) tenderebbe comunque ad accontentarsi di racconti più svariati: interviste, confessioni, scritti autobiografici, lettere, avantesti più vari; per i critici, poi, nulla è da trascurare del verbo dell'autore, non solo per curiosità di diversa natura (biografica o di storia culturale) ma, soprattutto, perché ogni reperto della parola autoriale può offrire un ulteriore piano di spiegazione: quello del possibile uso in chiave metapoetica. Ma la metapoesia, la poetica dell'autore, non costituisce forse una forma di auto-commento? Chi mai rinuncierebbe a una testimonianza come questa che si legge nell'autobiografia dell'artista Mimmo Rotella (tanto per non restare incollati al terreno della letteratura), per contestualizzare la sua opera, capire quando è nata la sua tecnica dei *décollages* e usare il materiale in funzione di commento? Si veda:

In quel periodo preparo la mia seconda esposizione parigina: *Il Vaticano*. La prima era stata *Cinecittà*, una mostra di *affiches* lacerate (*décollages*) che ebbe molto successo (1962). *Il Vaticano* invece è stata una mostra di riporti fotografici su tela sensibilizzata: una tecnica che avevo inventato a Roma nel '63 e che poi a Parigi fu chiamata *mec-art* (pittura meccanica). Sceglievo le immagini, le fotografavo e proiettavo il negativo ingrandito su tela emulsionata che facevo venire dall'Italia [...]. Questa mostra ebbe luogo nell'aprile de 1965. Non mi pare abbia avuto molto successo: sia perché il pubblico non capiva questa nuova tecnica sia perché il tema scelto non era molto divertente [...]. In effetti molti preferivano i miei vecchi *décollages*. Avevo inventato i *décollages* a Roma nel 1953, ma li mostrai al pubblico per la prima volta nel febbraio del 1954<sup>26</sup>.

Come si può immaginare, le ramificazioni che alimentano l'autocommento producono effetti fecondi, proprio perché si prestano a tradursi a loro volta in metapoesia – o, in altri casi, in metaracconto, meta-arte – e, quindi, in una interpretazione che, anche quando non è propriamente commento, serve ad accorciare le distanze con l'alterità dell'autore e del testo. Questo circuito, però, riconduce nuovamente in quell'area di contaminazione interpretativa più ampia che contrassegna la storia del commento con una sorta di percorso a doppio senso: un senso che si ricollega al passato, inscrivendosi nel canone rigorosamente identitario del commento (classico e umanistico); l'altro che procede in senso contiguo, «mutan-

Nicola Merola, Napoli, Liguori, 1986, pp. 52-54 e A. Noferi, *Soggetti e oggetti nel commento* cit., p. 239.

<sup>25</sup> Umberto Eco, *Postilla a Il nome della rosa* (1980), Bergamo, Euroclub, 1984, p. 507.

<sup>26</sup> Mimmo Rotella, *Autorotella, Autobiografia di un artista*, Milano, Sugar, 1972, p. 17.

do pelle», stando al passo con la direzione dei nuovi orientamenti delle pratiche interpretative che si interrogano oltre che sulla forma dei testi sul loro senso<sup>27</sup>. Su un altro piano, ciò significa che il bacino d'origine da cui il commento trae i suoi strumenti rimane legato a una certa tradizione della critica testuale, che ha, però, finito per estendersi, in modo più o meno marcato o problematico, incrociando la linea d'espansione dei percorsi meno ortodossi (magari meno fiduciosi nella possibilità di cogliere lo «spirito della lettera»), tracciati dall'ermeneutica contemporanea. Di fatto, sono questi ultimi i percorsi depositari di varie pratiche di lettura con «funzione di commento» dove, accanto al desiderio di «rigore» e all'«umiltà», si percepisce la volontà di affidarsi alla «ragione interpretante»<sup>28</sup>.

### 3. *Commentare, interpretare e/o criticare: la «critica immanente»*

È questa doppia situazione di distinzione e, nel contempo, di confusione, non del commento, bensì di tutto ciò che può rientrare nel commentare, a creare zone d'ombra, dove il rapporto con l'oggetto risulta notevolmente problematizzato da argomentazioni, come quelle che leggiamo in Padre Pozzi (anche se riferite ad esempi non novecenteschi), che suonano talvolta come una consapevole smentita critica di sortire attendibilità, autorevolezza e chiarezza di senso.

Commento e poesia non sono complementari; il senso espresso dal commento non collima con quello espresso dalla poesia. Dice altro, e in una forma che è tutt'altro che esplicativa. Si direbbe che il senso non stia dentro nei due termini enunciati, ma fra i due termini dell'una e dell'altra enunciazione; cioè in qualche cosa che non è detta. È un modo di comunicare il pensiero usando di categorie letterarie (poesia+commento) per natura loro collegate, forzate ad esprimersi non mediante collegamenti, ma mediante discontinuità e scissioni<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> Aggiungo, nell'atto di rileggere queste pagine, che mi pare di tutto interesse lo scenario aperto dallo sviluppo delle ricerche di Carlo A. Augeri nel suo progetto di applicazione di una «stilistica ermeneutica». Un progetto, anzi, una pratica, dove lo sguardo attento allo stile, inteso non solo come sistema figurativo del linguaggio ma «atto ermeneutico d'enunciazione», ovvero, racconto e processo di comprensione semantica, si coniuga con una linea di voci (quelle di Charles Bally, Spitzer, Contini, Benveniste, Bachtin, Ricoeur, Barthes; in pratica: stilistica, semiotica e filosofia rese dialoganti tra loro) tesa ad evidenziare la funzione di una dimensione identitaria, fortemente smarrita nel Novecento: quella del soggetto che scrive e legge, cioè «l'essere di parola costitutivo dei testi letterari» (si veda: Carlo A. Augeri, *Evocazione e parola enunciativa. Per una stilistica del testo letterario*, Lecce, Milella, 2014).

<sup>28</sup> Si veda: E. Raimondi, rispettivamente, *Carducci e Ferraris leggono Petrarca*, e *L'Ermeneutica leibniziana di Adorno*, in *Ermeneutica e commento cit.*, pp. 73 e 24.

<sup>29</sup> G. Pozzi, *Fra teoria e pratica: strategie per il commento ai testi, Il commento ai testi*. Atti di seminari di Ascona cit., p. 327. Mi sembra interessante segnalare come Padre Pozzi giunga a rilevare tale discordanza, tra poesia e commento, nel corso delle sue osservazioni intorno ad alcune note di un auto-commento da parte di San Giovanni della Croce su una terzina di versi tratti da *Fiamma viva d'amore*.

Tali elementi di «discontinuità e scissioni» (che, come aggiunge subito dopo Giovanni Pozzi, finiscono per produrre commenti «afunzionali»), generalmente poco tollerabili per la critica testuale, che tenderebbe solo a spiegare la lettera, sono, ovviamente, ben altrimenti che intollerabili dal punto di vista dei più liberi rapporti con i testi in «funzione di commento» dell'ermeneutica moderna. Qui non sto pensando ad una dicotomia inconciliabile (di qua la chiarezza di senso della critica testuale, di là il depistamento del «conflitto delle interpretazioni») ma, piuttosto, intendo riferirmi ad un quadro di convivenza di forme che si combinano con modalità ermeneutiche – alla stregua di quelle viste sia in Auerbach sia in Adelia Noferi e Raimondi e che ormai sono pratica corrente da diversi decenni – che non si limitano alla mera spiegazione, per così dire, letterale. Il dislivello che si percepisce tra le due modalità sta, appunto, nella capacità di negoziare la necessità della *explanatio verborum* (o la traduzione di alcune parole di esso), in vista di un patto più stretto con la «ragione interpretante» (Adorno); se vogliamo, lo sbilanciamento è dovuto ad un maggior peso e liberalità nella ricerca del senso. Sono forse questi i moventi che hanno spinto ad apprezzare il commento in quanto possibilità di scoperta di soluzioni nuove (quelle ricordate dal filologo tedesco nella frase in esergo: «Le spiegazioni dei testi offrono spesso risultati nuovi e nuovi modi di proporre un problema»<sup>30</sup>) e che hanno portato l'arte del commento verso un incontro marcato con l'ermeneutica, finendo per segnare profondamente la critica del Novecento. Si tratta del profilarsi di pratiche di lettura ravvicinata, che stanno tra commento e critica, dove la dicotomia segnalata da Giovanni Pozzi (che scrive: la «differenza fondamentale nei compiti del commentatore tra la mentalità umanistica e quella moderna riguarda questo fatto: il commento umanistico tiene insieme l'emendazione del testo e la sua esegesi, mentre il commento moderno li tiene separati»<sup>31</sup>), è stata di fatto superata *ex novo* già grazie alle forme note della *explication de texte* di Auerbach, della stilistica letteraria di Leo Spitzer (di Starobinski), della «critica verbale» di Contini (e, già prima, della critica interpretante – Benjamin –, del «saper leggere»...). Ricordare che l'incontro tra filologia e interpretazione letteraria ha indubbiamente avuto un peso notevole nell'arte del commentare, ponendo, accanto alla forma classica, una sorta di doppione ibrido, significa riferirsi a ciò che tutti sanno a proposito delle vie dell'ermeneutica moderna. E se è vero, come spiega Raimondi, che Walter Benjamin «più di altri ha interroga-

<sup>30</sup> Contini stesso, in uno dei suoi «esercizi» più noti (Gianfranco Contini, *Filologia ed esegesi dantesca* [1965], in *Varianti e altra linguistica, Una raccolta di Saggi* (1938-1968), Torino, Einaudi, 1970, pp. 407-432), parlando proprio della sua «critica verbale», usa toni affini a quelli del filologo tedesco, specie quando accenna alla possibilità, offerta dalla critica verbale, di far nascere, nell'«amatore di poesia», la «tentazione di capire più e meglio» rispetto al già detto (ivi, p. 408).

<sup>31</sup> G. Pozzi, *Fra teoria e pratica: strategie per il commento ai testi*, in *Il commento ai testi*. Atti di seminari di Ascona cit., p. 320. Si noti che la fase moderna a cui si fa riferimento non è novecentesca: Pozzi sta infatti esemplificando il tenore dei commenti di opere barocche (Marino e dintorni).

to la contemporanea coscienza letteraria sulla liceità dell'esperimento filologico, su un possibile dialogo [...] tra commento e esercizio critico»<sup>32</sup>, è altrettanto vero che è la stilistica letteraria ad averne abbracciato con convinzione la via maestra. Qui, più che altrove, nella prassi analitica, l'elemento del *détail* dello stile appare quasi come l'equivalente della parola «oscura», che nel commento tradizionale è accompagnata dalla nota esplicativa. Lo slancio in profondità da considerare è di natura strutturale: spesso, all'annotazione linguistica o di stile (ad esempio, il famoso *car* rilevato nello stile di Louis Philippe o il verso nel brano studiato da Spitzer: «*C'est Vénus toute entière a sa proie attachée*», del noto *Récit de Thérémène* della *Phèdre* di Racine), non è affidato più tanto il compito di ricostruire i vari *exempla* attraverso il prelievo dei luoghi letterari che documentano stilemi, figure o temi antecedenti – le continiane «pezze d'appoggio» – e culturali, disseminati nel corpus delle opere degli autori, quanto invece il compito di «rifare la stessa via seguita dallo scrittore», risalendo dal «microscopico al macroscopico», fino ad includere l'intero contesto storico-letterario, in pratica il «vissuto» dell'ambito culturale<sup>33</sup>. Si rilegga il preambolo del celebre commento spitzeriano al testo poetico di Voltaire, scelto come esercizio della sua *explication* dove si evidenzia l'importanza dell'esperienza che obbliga il soggetto che legge a «rifare la stessa via seguita dallo scrittore»:

Il procedimento per cui *ex ungue* si riconosce *leonem*, la tecnica, caratteristica dell'*explication de texte*, di cercare, nei particolari linguistici del più piccolo organismo artistico, lo spirito e la natura di un grande scrittore (e, dove ciò è possibile, della sua epoca), più agevolmente che ad altri può applicarsi a Voltaire, giacché questo scrittore offre le migliori prove di sé in quella «arte minore» (*Kleinkunstwerk*) esaminando la quale il critico, per risalire dal microscopico al macroscopico, deve rifare la stessa via seguita dallo scrittore<sup>34</sup>.

Non serve qui soffermarsi sulle ben note questioni di metodo (la funzione del *détail*, della spia stilistica, dell'*écart* del circolo ermeneutico o filologico, dell'*etymon* spirituale...) della lezione spitzeriana, mentre mi sembra ancora utile sottolineare, riguardo alla tradizione, il rapporto di continuità e insieme di spostamento, contemplato nel semplice richiamo che assegna al commentatore la prerogativa di oltrepassare lo «spirito della lettera» per cogliere lo «spirito e la natura del grande scrittore e della sua epoca», ovvero, si direbbe con Bourdieu,

<sup>32</sup> Ezio Raimondi, *Oltre il commentario filologico, Benjamin o l'alchimia dell'interpretazione*, in *Ermeneutica e commento* cit., p. 15. Per chi non lo ricordasse, la copertina del libro reca una fotografia di un quadro dell'artista (scrittore e attore) francese Roland Topor, intitolato *L'autore e il suo doppio*, piuttosto sintomatica.

<sup>33</sup> Per i riferimenti si veda nell'ordine: Leo Spitzer, *Linguistica e storia letteraria* (1948), *Il Récit de Thérémène* (1948) e *L'«explication de texte» applicata a Voltaire* [1949], in *Critica stilistica e semantica storica* (1954), a cura di Alfredo Schiaffini, Bari, Laterza, 1965, pp. 87, 153 e 190.

<sup>34</sup> L. Spitzer, *L'«explication de texte» applicata a Voltaire* cit., p. 190.

il vasto campo dell'enunciazione culturale che fonda il linguaggio creativo<sup>35</sup>. In quest'ottica e pensando ai grandi commenti classici di Castelvetro o di Muratori (e alle loro postille che, per altro, finivano per raddoppiare i testi), si fa palese la consapevolezza che si debba arrivare alla comprensione, alla «logica del senso», sottraendosi alla tentazione (e all'uso) del sapere enciclopedico o, anche se non del tutto, all'esclusiva ricerca di fonti paradigmatiche, per privilegiare proprio la strategia dell'*exemplum*, della parte per il tutto, in una sorta di visione economica dell'interpretazione che utilizza un armamentario non delimitato (l'etimologia, lo stile, la lingua, la storia letteraria ma anche la psicoanalisi, la sociologia...).

Nel caso esemplare di Spitzer, come fa notare anche Jean Starobinski – ma l'osservazione si potrebbe estendere anche alla pratica dell'esercizio di lettura in Contini e nello stesso Starobinski e molti altri – la tecnica del prelievo testuale *à ras du texte* (si veda: «C'est pour échapper aux risques d'une extension indéfinie de l'horizon d'un approfondissement vertigineux du fond tendu derrière les oeuvres que Spitzer a préféré s'en tenir aux oeuvres "pour elles-mêmes"») <sup>36</sup>, appare infatti visibilmente orientata secondo un vettore interpretativo centripeto che si vuole microcosmico e, nel contempo, profondo ed onnicomprensivo.

È questa una convergenza d'intenti analitici a cui il lettore di Spitzer è abituato e che permette al grande filologo di raggiungere quei risultati memorabili, per altro spesso commentati in senso volutamente teorico, come gli capita qui, al momento di tirare le fila della sua lettura del brano di Racine:

Abbiamo [...] cercato di mostrare che i critici precedenti non si sono lasciati guidare dalle parole della tragedia verso la sua economia e coerenza interna, ed hanno preferito stabilire rapporti arbitrari tra certi particolari sconnessi della tragedia e criteri aprioristici ad essa estranei. Siccome noi abbiamo preferito restare dentro la tragedia, la nostra tattica è consistita nel penetrare dalla periferia delle parole verso l'intimo nocciolo. Perché le parole di un poeta sono pozzi che conducono nella parte più profonda della miniera, mentre gli accostamenti estranei sono vicoli ciechi. La critica deve restare immanente all'opera d'arte, e trarre le sue categorie dall'opera stessa<sup>37</sup>.

Il pensiero di Spitzer contiene ancora una testimonianza del fatto che se una teoria (e una giustificazione) del commento esiste, essa deriva dalla pratica e, nella chiosa appena letta, questa dà ragione al rilievo da attribuire all'incontro tra linguistica ed ermeneutica grazie alla riflessione sullo stile, intrinseco al linguaggio e all'«opera stessa» e, apparentemente, non a chi se ne fa l'enunciatore.

<sup>35</sup> Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario* (*Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, 1992), a cura di Anna Boschetti, trad. A. Boschetti e Emanuele Bottaro, Milano, il Saggiatore, 2005.

<sup>36</sup> Jean Starobinski, *Le sens de la critique*, in *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 77.

<sup>37</sup> L. Spitzer, *Il Récit de Thèramène* cit., p. 188.

Ma basta prestare attenzione ad alcuni termini usati da Spitzer – le «parole-pozzi» «che conducono nella parte più profonda della miniera» – magari facendosi coinvolgere dalla loro coloritura psicoanalitica, per capire come si è potuto realizzare il gioco che ha indotto il commentatore a farsi un interprete teso ad ampliare in più sensi le proprie esplorazioni, senza rimanere ancorato alla decifrazione di un'unica esegesi risolutiva (a cui, è noto, si riconducevano gli stessi «polisensi» contemplati da Dante, nel suo commento alla *Commedia*).

Per altre vie, lo stesso esempio spitzeriano ci fa rientrare nella logica già emersa, che sottende e motiva la stessa sussistenza acclarante del commento con un accento ulteriore: sondare quanto più possibile, e dal di dentro, i «millepiani» del testo (teorizzati da Deleuze e Guattari), spostare in avanti le frontiere del senso, per tornare al suo centro; e la filologia, la linguistica (la psicoanalisi) non potevano che essere gli strumenti eletti per ogni pratica immanente che si sia voluta e si voglia ancora non solo spiegazione, bensì interpretazione.

Si può dire, però, che quella del senso (e della sua interpretazione) è un'esigenza talmente ovvia nell'esercizio della lettura da far passare facilmente come una forzatura il fatto di collocarla a fondamento dei mutamenti di percorso e delle biforcazioni varie della «spiegazione dei testi». Tuttavia, la lezione che ci viene spesso ripetuta e indicata come degna di credito per un possibile termine *ad quem* dipende proprio dal suo carattere di modalità peculiare di «critica immanente»; perciò diventa difficile smentire certi nomi e certe pratiche esemplari che, talvolta, pur tentando di far uscire il commento da gabbie che possono apparire eccessivamente normative, vanno, grosso modo, nella stessa direzione del riconoscimento, visto in Spitzer (Auerbach...), di prerogative ermeneutiche di valore intrinseco. A cambiare sono i singoli percorsi, che si differenziano in questioni che non impediscono di stravolgere la funzione del commento come modo di interpretazione immanente, fino ad annullare, quasi, le distanze con la pratica critica *tout court*. Resta che la sperimentazione, nell'arte del commento, estende, ma non abolisce, i discrimini per una sua auto-definizione. Un'auto-definizione di dichiarata fedeltà al testo, che neppure formule diverse – quella della «critica verbale» di Contini, ad esempio – smentiscono:

Invece che gli esercizi di enigmistica o le ricerche di «chiavi» proprie del dantismo tradizionale, le operazioni del dantismo moderno sono: verifiche puntuali dei canoni retorici, per inserzione nella continuità classica; scoperte di collegamenti particolari in cui si rispecchiano, come nella monade il macrocosmo, dati della struttura generale; interpretazioni gnoseologiche alla stregua della resa grammaticale; nuove ed esasperate auscultazioni della lettera finché essa non liberi una traduzione inedita; magari analisi dei valori fonosimbolici. Proporrei di riunire tutti questi tipi di interventi, di assai varia morfologia, e a cui solo per abuso si potrebbero applicare i predicati di critica stilistica o di critica strutturale o altri ancora, validi a rigore solo per singoli capitoli, sotto l'etichetta di critica



verbale, ora che questo termine è del tutto caduto dall'ambito dell'ectodica e sarebbe perciò disponibile senza equivoco<sup>38</sup>.

In questo «esercizio di lettura», per altro tra i più riflessivi di Contini, il programma della cosiddetta critica verbale, a cui viene attribuito il pregio di «non convertirsi in chiave» (anche se il filologo non si può collocare sulla linea di un'«interpretazione tecnofagica», attribuita a Croce), è chiaramente di natura immanente e rivolto ad una «polisemia che si svolge interamente entro la lettera, per molteplicità di richiami interni e culturali». Gli esecutori deputati, come al solito, sono il commentatore e l'interprete (più raramente è menzionato il critico): a loro è demandato il compito di «assistere alla crescita dei significati», attivati quasi per via di accumulazione. «Al commentatore», dice Contini, «spetta di amplificare [gli] accenni [delle letture stratificate ed accumulate] e tracciare volta per volta l'intero sistema di punti, senza presumere per altro di imprigionarvi l'autore»<sup>39</sup>. Sostanzialmente, «la dilatazione e lievitazione semantica», in quanto strumento di messa in luce dell'efficacia icastica dell'immaginazione dantesca, non poteva essere pensata in modo più intrinseco.

Ma qui occorre storicizzare, anche se molto velocemente, per ricordare che, nell'ambito della analisi letteraria degli ultimi quarant'anni, molte situazioni tangenti (il formalismo, la critica strutturale e anche la semiologia – per lo meno agli inizi, nella sua fase di co-tangenza con lo strutturalismo) sono state pratiche estremamente commentative, hanno cioè condiviso ed esteso la pratica della «spiegazione del testo», dell'analisi, dell'esercizio testuale. Molti ricorderanno, però, che il vero oggetto di queste diverse pratiche, tutte immanenti e, per altro, quasi tutte ispirate a teorie linguistiche, non era l'interpretazione, bensì la descrizione dei meccanismi del testo piuttosto che quelli del senso.

Per generalizzare, ancora in modo breve, forse non è sbagliato dire che, in quella fase (anni Settanta) di marcata tendenza al commentare, più che ad obiettivi ermeneutici intrinseci si è mirato a definire linguaggi e codici (come spesso si diceva e cioè: il testo poetico attraverso la singola poesia o la grammatica della poesia e del racconto...). In breve, si è trattato di fare un uso teorico del commento, come della critica. Intorno a quegli anni i rapporti con l'ermeneutica (e implicitamente i centri di diffusione: le cosiddette «Scuola di Francoforte» e «Scuola di Costanza») sono stati oscillanti: i maestri diventati ormai subito indiscussi – a partire da Heidegger, Benjamin, Blanchot, Foucault, Gadamer, Jauss ma anche Ricœur o Bachtin o lo stesso Roland Barthes – paradossalmente si perdevano in un corteo comune, osannati e forse fraintesi nello stesso tempo.

Un saggio polemico come quello di Susan Sontag, dove si promuoveva l'idea di una «fuga dall'interpretazione» e si auspicava un'arte «pura, in traducibi-

<sup>38</sup> G. Contini, *Filologia ed esegesi dantesca* cit., p. 410.

<sup>39</sup> Ivi, rispettivamente, pp. 414, 418, 412, 413.

le immediatezza sensuale di certe immagini» (l'esempio non è poetico, bensì filmico: è riferito a *L'année dernière à Marienbad*), «tutta percezione», ancora oggi non si può capire se non immergendosi un po' in quella temperie fitta di crocevia di idee sul testo, sul senso e sulla nuova retorica. La sua fu un'autentica levata di scudi contro l'interpretazione, considerata «violazione dell'arte» per il fatto di pensare l'opera letteraria come «composta di frammenti di contenuto»<sup>40</sup>. È evidente che le sue idee di richiesta di un' «arte trasparente» o «astratta» (si veda: «Per evitare l'interpretazione, l'arte può diventare parodia. O può diventare astratta. O può diventare «puramente» decorativa. O può diventare non arte»<sup>41</sup>) si giustificano nelle istanze delle teorie creative situate al limite dell'elogio dell'«insignificanza» e in contro-tendenza con il carattere generalizzato della critica «commentativa» in corso negli stessi anni. Una pratica commentativa che, per altro, Steiner valuta con mille riserve nella sua ricostruzione delle cause di quel «silenzio del linguaggio» generato dal «patto infranto» (ovvero dall'«abrogazione del contratto tra parola e mondo»<sup>42</sup>), imputabile agli eccessi della teoria e dal decostruzionismo.

Il quadro che sto delineando, però, non è completo perché occorre considerare che in quell'ideale di critica immanente, estremamente diffusa nelle pratiche formaliste e strutturaliste, l'interpretazione ha avuto un ruolo diverso da quello attuale e sicuramente più limitato (eccetto che per la stilistica, che non se ne è mai discostata completamente e per i maestri dell'ermeneutica: Benjamin, Gadamer, Steiner...), saranno le riflessioni di Steiner e di Ricoeur a ricondurre il commento dal segno al simbolo, ovvero a riaprire l'intesa con la ricerca di senso. La perorazione della Sontag sembra anticipare, per qualche verso, sia il noto «piacere del testo» di Roland Barthes che le pretese di Stanley Fish e del suo richiamarsi all'esigenza di una lettura immanente, esente da filtri (e da commenti). A ben guardare, però, come è stato giustamente notato da Ezio Raimondi, la posizione della scrittrice, quando si preoccupa di chiedere al critico di mostrare che l'arte «è quello che è», appare molto vicina alle teorie formalistiche, che saranno diffuse di lì a poco da Todorov (1965) e che intenderanno interessarsi, da una visuale preminentemente teorica, «a ciò che rende tale un'opera d'arte», spinta però fino ad una percezione «erotica della forma». Si veda la riflessione della Sontag:

<sup>40</sup> Susan Sontag, *Contro l'intrpretazione* [1964], in *Contro l'intrpretazione*, trad. di Ettore Capriolo, Milano, Mondadori [1967], 1998, p. 31.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> G. Steiner, *Il patto infranto*, in *Vere presenze* cit., p. 129 (dove si ribadisce il pensiero avverso alla «semiotica del decostruzionismo» la cui «forza» si fonderebbe sul «nichilismo» (*ibidem*). L'intero capitolo, come pure quello successivo (*Presenze*), è particolarmente critico nei confronti della «teoria» (che avrebbe «perso i diritti ereditari della sua etimologia» (*Il patto infranto*, ivi, p. 75), mentre riconosce alla filologia l'accesso possibile al «significato del significato» come presenza trascendente.

Il commentatore è un critico? Il nostro compito non è quello di trovare in un'opera d'arte la quantità massima di contenuto, e ancor meno di spremere più contenuto di quello che già c'è. Il nostro compito è di sfrondare il contenuto in modo da poter vedere ciò che veramente c'interessa. Il fine di ogni commento sull'arte dovrebbe essere oggi quello di rendere le opere d'arte – e per analogia la nostra stessa esperienza – più reali, non meno reali, per noi: funzione della critica dovrebbe essere quella di mostrare *come mai è quello che è*, o anche *che è quello che è*, e non *che cosa significa* [...]. Anziché di un'ermeneutica, abbiamo bisogno di una erotica dell'arte<sup>43</sup>.

Certo, nessuno dei formalisti russi ha mai rivendicato un approccio percettivo spinto a tal punto di contatto con la psicoanalisi (e Freud non era ancora conosciuto). Tuttavia c'è credere alla Sontag quando, trent'anni dopo, la vediamo dichiarare – senza smentire lo slancio di quei saggi pionieristici – che «non intendeva svilire il ruolo dell'intelletto critico»<sup>44</sup>. C'è da crederle, appunto. Perché tra il Sessanta e il Settanta, un'epoca di grande accelerazione degli scenari, uno sguardo sul contemporaneo, anche estremamente avvertito, che avesse voluto abbracciare tutti i fenomeni in corso, non avrebbe potuto coglierli tutti e, specialmente, avrebbe potuto render conto difficilmente di quel rapporto in crisi, che si sta prospettando, proprio tra critica immanente, diffusamente commentativa, e interpretazione. Le vie si chiariranno in seguito, quando il simbolo recupererà il ruolo occupato dal segno<sup>45</sup> e l'ermeneutica letteraria aprirà nuovi sentieri (con Ricœur, Gadamer...<sup>46</sup>) e, su un percorso parallelo, l'incontro tra semiotica, semantica e pragmatica linguistica (e la lezione di Benveniste, Bachtin e, d'altro canto, l'estetica della ricezione di Jauss) tenderà a neutralizzare l'ondata di disattenzione nei confronti del senso dall'interno della stessa pratica commentativa e ne segnerà la fine (forse più apparente che reale<sup>47</sup>).

<sup>43</sup> Ivi, p. 36 (corsivi nel testo). E si veda anche E. Raimondi, *Itinerari di ermeneutica della forma; tra «erotica» e conoscenza personale*, in *Ermeneutica e commento* cit., p. 54.

<sup>44</sup> S. Sontag, *Trent'anni dopo...*, in *Contro l'interpretazione* cit., p. 15.

<sup>45</sup> Sul triangolo, simbolo segno, in rapporto alla interpretazione, una riflessione tuttora valida si trova in Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978.

<sup>46</sup> Nel 1965, quando Ricœur pubblica *De l'interprétation. Essai sur Freud* (cit.) non ci fu entusiasmo in Francia intorno al filosofo. Occorrerà aspettare gli anni della *Métaphore vive* (1975; *La metafora viva*, Milano, Jaca Book, trad. Giuseppe Grampa, 1981) e dei volumi dedicati a *Temps et récit*, I, II, III, 1983, 1984, 1985 (*Tempo e racconto* vol. 1; *La configurazione nel racconto di finzione. Tempo e racconto*, vol 2; *Il tempo raccontato. Tempo e racconto*, vol. 3, Milano, Jaca Book, trad. Giuseppe Grampa rispettivamente 1986/1991/1994, 1987, 1988). Per Hans-Georg Gadamer mi riferisco alla sua opera emblematica, ovvero: *Verità e metodo (Wahrheit und Methode*, 1960) trad. Gianni Vattimo, Milano, Bompiani, 1983, 2000, 2001.

<sup>47</sup> Segnalo alcune recenti iniziative dedicate al tema dell'interpretazione promosse, rispettivamente, dalla rivista «Ermeneutica letteraria», diretta da Paolo Leoncini (già citata) e da «Symbolon» (n. 5-6, n. serie, 2014-2015, Milella, Lecce). Quest'ultima raccoglie gli *Atti del Convegno promosso dalla Consulta universitaria di Critica letteraria e Letterature comparate* (titolo: *Metodologie di lettura per una cultura europea: Testi – Letterature – Interpretazioni*), a cura di Carlo Alberto Au-

4. *La funzione teorica del commento. Commento e «Mondo-tutto»*<sup>48</sup>

Se così fosse, il bilancio rischierebbe di diventare paradossalmente liquidatorio e rovesciato rispetto all'elogio iniziale: è vero che il commento classico-filologico ha riacquisito una piena voce che risuona chiara nella plaga dei trascorsi esperimenti iper-commentativi, tuttavia non è possibile credere che la foga immanentistica della spiegazione dei testi sia da vedersi come una parentesi chiusa per eccesso di formalismo. In realtà, si tratta di trasformazione, sebbene, effettivamente, la linea del rischio si sia toccata nel punto in cui il commento ha assunto una funzione teorica: mi pare che nessun testo, come la ben nota *explication* barthesiana (il libro *S/Z*) possa servire da richiamo esemplare.

Il segno del cambiamento è esploso come esperimento fuori dell'ordinario nella misura in cui il testo-oggetto del commento, indagato nella maniera più immanente possibile, à *ras du texte* (come in Siptzer), risulta completamente smembrato per dar luogo alla possibilità di incorporare il commento al commento che si fa testo-inserito; Barthes scansiona per intero il breve (e celebre da allora) racconto di Balzac (*Sarrasine*), interrompendo vistosamente la continuità della lettura per evidenziare non tanto (o non solo) la nascita del significato, l'intenzione dell'autore, o la ricezione del testo, bensì la natura plurale della testualità, decostruita quale intertestualità, incrocio di linguaggi e perciò tessitura di livelli retorici, interpretativi, simbolici, da non ridursi forzosamente *ad unum* (Barthes, che oppone il semiologo al filologo, reputa che tale riduzione, che annulla le differenze, sia una prerogativa negativa del filologo). Liberando i «sensi plurali» del testo, chi commenta li insegue mimeticamente attraverso il gioco speculare dello sguardo che sembra specchiarsi nella costruzione del senso del testo. Si rilegga da *S/Z*:

[...] la lecture est ainsi absorbée dans une sorte de glissement métonymique, chaque synonyme ajoutant à son voisin quelque trait, quelque départ nouveau [...]. Cette expansion est le mouvement même du sens: le sens glisse, recouvre et avance à la fois; loin de l'analyser, on devrait au contraire le décrire par ses expansions, la transcendance lexicale, le mot générique qu'il essaye toujours de rejoindre: l'objet de la sémantique devrait entre la synthèse des sens, non l'analyse des mots<sup>49</sup>.

geri, Francesca Petrocchi e Paolo Proietti. Si tratta di un'ampia riflessione tra comparatistica/interpretazione e traduzione attraverso i contributi tra gli altri di Giovanni Puglisi, Francesca Petrocchi, Fabio Vittorini, Maria Catricalà, Michele Rak, Giovanni Bottirollo, Paolo Leoncini, Carlo Alberto Augeri, Raul Mordenti, Paolo Proietti, Emilia Di Martino, Paolo Maria Nosedà, Tim Parks.

<sup>48</sup> L'immagine appartiene al teorico Glissant; è una metafora che affida alla letteratura il desiderio di rappresentare, capire e spiegare le particolarità delle «intersoggettività» che vi trovano luogo. Si veda: Édouard Glissant, *Poetica del diverso* (1996), trad. Francesca Neri, Roma, Meltemi, 1998, 2004, pp. 100 sgg.

<sup>49</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 99 (*S/Z*, trad a cura di Maria Lonzi, Torino, Einaudi, 1973). Si potrebbero citare molti nomi di autori di esempi di commenti con finalità teoriche (Jakobson, Lévi-Strauss, Avale, Todorov...) e la lista non sarebbe breve. Ricorderei proprio

Cosa si intende per funzione teorica del commento? Intenzionalmente, lo si può capire, seguendo Barthes nella frase appena letta, quando *lexie* dopo *lexie* (ogni singolo atto enunciativo, oggetto di note di lettura), appare concentrato a far emergere non tanto la «lievitazione del senso» – vista in Contini o Spitzer – bensì la dinamica della lettura stessa; si mostra, cioè, interessato al ‘come’ viene enunciato il senso del senso, non in quanto tale, bensì quale costruzione fattuale e teoria di qualcosa d’altro (del senso, del testo ecc.). Il rischio di tale uso è noto e consiste nell’astrazione – un rischio ricordato da Barthes stesso – della trappola dell’illusione dei «primi narratologi: di vedere tutti i racconti ridotti in un’unica struttura»<sup>50</sup>. L’operazione tentata dal teorico francese qui andava comunque oltre. Il suo è stato un tentativo di superare l’appiattimento dell’indifferenza testuale ricordata sopra come difetto dei filologi. Per questo occorreva far entrare nella prassi del commento la traccia della distinzione interpretativa che gli fa dire: «Ceci n’est pas une explication de texte» ma una «opération seconde» e cioè una interpretazione al secondo grado (proprio l’oggetto di censura da parte della Sontag, quasi negli stessi anni; tanto per richiamare quei tratti contraddittori appena menzionati, che possono sfuggire ai contemporanei):

Cette nouvelle opération est l’*interprétation* (au sens que Nietzsche donnait à ce mot). Interpréter un texte, ce n’est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c’est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait. Posons d’abord l’image d’un pluriel triomphant, que ne vient appauvrir aucune contrainte de représentation (d’imitation). Dans ce texte idéal, les réseaux sont multiples et jouent entre eux, sans qu’aucun puisse coiffer les autres; ce texte est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés [...] on y accède par plusieurs entrées dont aucune ne peut être à coup sûr déclarée principale, les codes qu’il mobilise se profilent à *perte de vue* [...]; de ce texte absolument pluriel, les systèmes de sens peuvent s’emparer, mais leur nombre n’est jamais clos, ayant pour mesure l’infini du langage<sup>51</sup>.

In quel suo esemplare esercizio di critica immanente – applicato al racconto di Balzac (*Sarrasine*, appunto) – le chiavi d’accesso alla pluralità dei significa-

l’esemplarità dell’esercizio intitolato *Le dîner de Turin*, di Jean Starobinski (che si può leggere in la *Relation critique* cit., pp. 98-154) perché è collocato all’interno di temi dell’ermeneutica letteraria, pur essendo un commento finalizzato ad illustrare lo «stile dell’autobiografia» in quanto genere letterario.

<sup>50</sup> R. Barthes, *S/Z* cit., p. 9. Nel contesto italiano, ricorderei almeno uno tra i diversi esperimenti di Oreste Macrí sul poeta Foscolo (ma ne esistono su altri autori: Valéry, Montale, Bigongiari). Si veda Oreste Macrí, *Semantica e metrica dei Sepolcri del Foscolo. Con una teoria dell’endecasillabo*. Roma, Bulzoni, 1978.

<sup>51</sup> Ivi, pp. 11-12. Dopo circa trent’anni (e dopo la morte di Roland Barthes avvenuta nel 1980) due studiosi, Bremond e Pavel torneranno ad esaminare proprio la questione dei «limiti dell’interpretazione» non risolti in questo commento (Thomas Pavel, Claude Brémond, *De Barthes à Balzac, fictions d’une critique, critiques d’une fiction*, Paris, Albin Michel, 1999).

ti sono state cercate per spiegare la struttura dei molteplici reticoli di quel «testo ideale» che vi si legge in filigrana, ma anche per districarne le reti intertestuali, transgeneriche, oggettive, che si diramano in ogni senso, nominandole. L'interesse dell'applicazione barthesiana risiede, cioè, nel mostrare come sia possibile combinare la funzione teorica del commento – quasi sempre dimostrativa – con quella interpretativa, giocata sull'esigenza della differenziazione critica e di commento.

È indubbio che simili prove finiscono per tracciare un solco di distanza ben visibile rispetto ai modelli a cui si pensa solitamente quando si parla di commento. Eppure, a ritroso, bisogna riconoscere che la fase della pratica critica immanente, qui evocata velocemente, tra il Sessanta e il Settanta, ha prodotto, insieme a importanti prototipi di commenti tradizionali, forme di «intertestualità come interpretazione»<sup>52</sup>, che mescolano sia istanze modellizzanti e teoriche che interpretative (un riferimento per tutti il commento del poema di Marino da parte di Padre Pozzi<sup>53</sup>). Ma la prospettiva teorica si può annoverare tra queste pratiche che si servono del commento anche come maniera di attuazione di una «teoria immanente»? In un certo senso sì. Specie quando la risposta si desume da ammissioni intenzionali ed esplicite.

«Emma Woodhouse, clever, and rich, with a comfortable home and happy disposition, seemed to unite some of the best blessings of existence; and had lived nearly twenty-one years in the world with very little to distress or vex her. [...] *L'incipit* di Jane Austen è classico: lucido, misurato, oggettivo, con un'implicazione ironica nascosta sotto il guanto di velluto dello stile. Con quanta sottigliezza la prima frase predispone l'eroina alla caduta!»<sup>54</sup>: queste frasi che commentano il celebre *incipit* del romanzo, *Emma* (1816) e lo stralcio della serie di domande che lo accompagna, fanno parte del libro *L'arte della narrativa* (*The Art of fiction*) dello scrittore inglese David Lodge. Di sicuro, dinanzi al lungo estratto iniziale (qui riprodotto in minima parte), il lettore si aspetterebbe un copioso commento al romanzo della Austen. Ma gli è sufficiente andare oltre il preambolo per rendersi conto che l'obbiettivo è diverso, visto il tenore dei quesiti orientato subito su questioni di carattere più generale. Lodge passa infatti subito a porsi davanti a sollecitazioni di tipo teorico:

Quando inizia un romanzo? è quasi altrettanto difficile rispondere a questo interrogativo quanto alla domanda: in che momento un embrione diventa un essere umano? [...] Per il lettore, comunque, il romanzo inizia sempre con la frase d'apertura (che, naturalmente, non è sempre la prima scritta originariamente

<sup>52</sup> E. Raimondi, *Todorov contro Todorov: dall'immanentismo strutturalistico all'intertestualità come interpretazione*, in *Ermeneutica e commento* cit., p. 46.

<sup>53</sup> Giovan Battista Marino, *L'Adone*, a cura di G. Pozzi, Milano, Mondadori, 1976, vol. II.

<sup>54</sup> David Lodge, *L'arte della narrativa*, con una nota di Hermann Grosser, trad. di Mary Buckwell e Rosetta Palazzi [1984] Milano, Bompiani [1995], 2006, pp. 7, 9 e 10.

dal romanziere). E poi con la frase seguente e poi quella successiva... Quand'è che finisce l'inizio del romanzo?<sup>55</sup>

E non si può neppure dire che l'esperimento di Lodge ripeta quello di Barthes: semmai lo rovescia. Egli parte dal singolo commento per spiegare i meccanismi e le strategie di ogni romanziere. L'operazione si presta ad alcune osservazioni interessanti perché il risultato complessivo porta ad una teoria del romanzo per commenti – come rivela il titolo, ispirato ad un altro esemplare illustre: Henry James –. Senza ripetere gli eccessi della pur gloriosa narratologia (di cui non è possibile disconoscere il merito di aver applicato al racconto una critica immanente, per lo più riservata alla poesia)<sup>56</sup>, nel libro di Lodge gli estratti testuali introduttivi sono finalizzati a spiegare, di volta in volta, un nucleo teorico dell'arte del racconto (il monologo interiore; il personaggio; l'autore; l'intertestualità; la metanarrativa; le figure retoriche...). In quanto al tenore di tutta l'operazione, l'autore, nel dichiarare di aver voluto seguire l'esempio di un collega (il poeta James Fenton, il quale, come egli precisa, trovandosi a collaborare ad un supplemento letterario, «ogni settimana pubblicava una breve poesia o un passo di una poesia e ne scriveva il commento allo scopo di gettare luce sia sul testo che su qualche aspetto dell'arte poetica in generale»<sup>57</sup>), spiega che ha inteso emulare esplicitamente l'intenzione teorica. Altrettanto esplicita, però, è la volontà pedagogica – metacomunicativa, secondo Segre e osservante della tradizione del *recte esponere*, ricordata da Raimondi – propria del commentatore, per spiegare e magari «far crescere nei lettori la comprensione e il piacere della narrativa»<sup>58</sup>.

Volendo riaggiustare la mira, è meglio rinunciare a chiedersi se questo o altri casi di commenti teorici si debbano considerare alla stregua di pseudo-commenti, oppure se sia meglio considerarli come forme aggiornate di quei «diversi scopi» della spiegazione dei testi (ipotizzati da Auerbach), insieme ad altre opere di vario genere, con funzione di commento, che si sperimentano ormai in molti campi. È indubbio, però, che su questo fronte, attenzione e verifiche non mancano di presentare qualche aspetto degno di nota. In conclusione, non sto riproponendo il dilemma, già visto, dei discrimini tra critica, commento e interpretazione: sto pensando a forme, abbastanza recenti, improntate ad una sorta di lettura su base citazionale, intertestuale o cognitivista (ecco termini abusati che oggi si usano mal volentieri), che sembrano comunque voler seguire moduli di commento, anche per estensione, senza essere propriamente

<sup>55</sup> D. Lodge, *L'arte della narrativa* cit., pp. 7 e 10.

<sup>56</sup> Tra i manuali che propongono modelli di commento segnalerei: Didier Souiller e Vladimir Troubetzkoy, *L'arte di fare un buon commento*, in *Letteratura comparata. I generi e il testo*, a cura di Gianni Puglisi e Paolo Proietti, Roma, Armando, 2004, II, pp. 290-299.

<sup>57</sup> D. Lodge, *L'arte della narrativa* cit., p. 3.

<sup>58</sup> Ivi, p. 6; e inoltre, E. Raimondi, *Come si commenta un testo? Filologi a confronto*, in *Ermeneutica e commento* cit., pp. 61 sgg.

tali. L'impronta della tradizione esegetica pare confermata dalla presenza di un testo-oggetto che, però, non viene usato come oggetto bensì alla maniera di un contrappunto musicale. Finora il terreno più proficuo per questi esercizi è stato proprio il commento alle immagini, in cui, appunto, occorre «tradurre in testo», in modo quasi mimetico (ecfrastico), la cosa vista<sup>59</sup>.

Ma sul terreno del commento ad immagini, le prove di riferimento sarebbero fin troppo fitte e suggestive; in ambito letterario, spesso la pratica è più discreta; sul piano testuale, la prassi che produce pseudo-commenti appare talvolta schermata da percorsi di lettura che possono sembrare tematici, ma non lo sono, perché basta una piccola frase a srotolare i percorsi del senso. Accade, ad esempio, in un libro che recentemente Didi-Huberman ha dedicato a Pier Paolo Pasolini. Il titolo, *Survivance des lucioles*, è ispirato da una frase («abbiamo visto una quantità di lucciole»), citata da una lettera che il poeta ha inviato, nel 1941, all'amico Franco Farolfi: l'intero libro cresce intorno alla frase di quella lettera (ed altre lettere), usata come strumento di commento che abbraccia tutto l'universo inventivo, biografico e culturale di Pasolini. Ecco un estratto della riflessione di Didi-Huberman che introduce (commenta) proprio un passo della lettera:

Mots d'un jeune homme en pleines ténèbres, cherchant sa voie à travers la *selva oscura* et les lueurs mouvantes du désir (*luciolina*, en italien populaire, signifie justement la prostituée; mais aussi cette mystérieuse présence féminine des anciennes salles de cinéma que Pasolini fréquentait évidemment beaucoup: l'«ouvreuse» munie, dans le noir, de sa petite lampe torche pour guider les spectateurs parmi les rangées de fauteuils). Entre l'euphorie et la «proie», entre le plaisir et la faute, les rêves et le désespoir, ce jeune homme attend qu'une clarté apparaisse, au moins la trace d'une *luciolina* si ce n'est le règne de la *luce*. Or, c'est exactement ce qui arrive (et même justifie le récit). L'amour et l'amitié, passions absolument liées pour Pasolini, s'incarnent tout à coup dans la nuit sous la forme d'une nuée de lucioles<sup>60</sup>.

È chiaro che l'effetto di lettura ravvicinata consiste nel fatto di essere, dall'inizio alla fine, un tessuto di citazioni dei testi pasoliniani (mediati da una rete di testi di altri scrittori e pensatori, tra cui Aby Warburg, Ernesto De Martino, Agamben, Adorno, Benjamin, Derrida...). L'autore procede secondo una mes-

<sup>59</sup> Mi riferisco in modo particolare a: Yves Bonnefoy, *Deux scènes et notes conjointes*, Paris, Galilée, 2008. Il testo ha forma di un racconto, seguito da una postilla di commento. In realtà, le *notes conjointes* non spiegano, bensì aggiungono qualcosa; mentre il testo mantiene una forte impronta di commento che spiega la presenza di radici culturali tra il poeta e l'Italia, i suoi ricordi, le città amate – Genova, Torino, Firenze, Siena, Milano, Bari, Napoli.

<sup>60</sup> Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009, pp. 15-16. Il rinvio va a Pier Paolo Pasolini, *Lettere 1940-1954*, a cura di Nico Naldini, Torino, Einaudi, 1986. Un'altra autentica lettura esegetica dello stesso autore si trova in *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* (1995), Paris, Flammarion, 2009.



sa in dialogo di testi, di natura fortemente citazionale e intertestuale: il risultato è quello di uno pseudo-commento che appare come una sorta di «opera rete» o «opera-rizoma» (Édouard Glissant) capace di ricostruire, giocando sia in superficie che in profondità – tra filologia e, appunto – un discorso interpretativo sotto la specie di riscrittura (e viceversa). E alla stregua degli antichi commenti (e di Benjamin), emerge persino la lezione etica attraverso la costruzione di un nuovo senso: sottrarsi alla visione catastrofica di Pasolini (motivata dal particolare momento di crisi interiore e dal contesto storico della dittatura e della guerra) e auspicare la «sopravvivenza delle lucciole» diventa per Didi-Huberman una necessità, dal momento che, alla maniera di Auerbach, quegli insetti luminescenti prefigurano gli attuali e innumerevoli «popoli lucciole» che esigono di uscire dalla marginalità per affermare la loro sopravvivenza.

Si dirà che, se gli esiti di una simile funzione-commento possono essere quelli di smentire le tesi o il messaggio autore (magari correggendoli, per una buona causa), di riscrivere allegorie, testi da testi, affidarsi a tale funzione diventa «afunzionale», come nei casi citati da Padre Pozzi. È vero.

D'altro canto, mi sembra anche azzardato trattare certe prove, *de plano*, alla stregua delle forme di secondarietà letteraria (il *pastiche*, la parodia, la contaminazione e la collazione occulta, citate, sempre da Pozzi, come ipotetici «generi» di commento<sup>61</sup>) perché anche nel caso di Didi-Hubermann, ad esempio, resta l'impressione ambigua di essere nel contempo dentro la forma del commento e fuori di essa. Per l'applicazione della lettura dedicata a Pasolini sarebbe forse preferibile parlare, ancora, di «opera con funzione di commento», per una caratterizzazione più intrinseca, oppure di una modalità esegetica molto *sui generis*? Forse entrambe le cose. Ma con l'unico vantaggio di servire a chiudere il cerchio intorno a quell'«oltre» delle diramazioni ermeneutiche accennate all'inizio, inglobando un ulteriore corpo eterogeneo ma non asintomatico.

In definitiva, un itinerario interessante da seguire dovrebbe dilungarsi, puntando verso un altro senso. E tale prolungamento, estendendo il raggio della prospettiva, potrebbe contemplare proprio un'attenzione maggiore per la funzione (di commento), non della critica, bensì delle stesse opere letterarie; soprattutto quelle considerate di forte impronta metapoetica (metanarrativa) o di natura intertestuale (o di riscrittura).

Per accennare al cambiamento di prospettiva a cui mi riferisco e per spiegarvi meglio, scelgo un esempio tra tutti quelli possibili: quando, all'inizio di un recente romanzo, *Occhio a Pinocchio* di Jarmilla Očkayová, ci si trova a leggerne l'*incipit* («Mi chiamo Pinocchio e voglio raccontarvi la mia storia. Raccontarvela

<sup>61</sup> Tra i commenti-centone più interessanti, a mia conoscenza – si tratta di sonetti encomiastici che utilizzano tutti i versi dell'Ariosto come contrappunto o commento – da segnalare è il testo cinquecentesco di Laura Terracini [Febea, accademia degli Incogniti], *Il discorso della S. Laura Terracina, sopra il principio di tutti i canti di Orlando Furioso* Venezia, appresso Giacomo Gidini, Al segno della fede, 1577.

dal mio punto di vista. Oh, immagino ciò che state pensando e credo che convenga fare subito una precisazione: il mio non è un caso di antonomasia, né tantomeno furbizia da epigono che vuole attirare subito l'attenzione con altrui celebrità. Vorrei che fosse chiaro: io *sono* Pinocchio. *Quel* Pinocchio, sì [...] Lo so, conoscete tutti la mia storia. Quella scritta oltre un secolo fa da Carlo Lorenzini. [...] Collodi, appunto»<sup>62</sup>), non è spontanea la tendenza a considerare in questo romanzo – come in altri testi, per altro numerosissimi – la funzione di commento ad opera della stessa letteratura. Eppure, a ben osservare, la riscrittura di Očkayová, come ho già detto in altra occasione, non vale solo in quanto «ripresa e trasformazione» del più famoso *Pinocchio*: il fatto di essere tale, introduce nel libro un'angolatura diversa che dà modo di considerare come la relazione intertestuale finisca per innescare un processo ermeneutico a doppio senso, perché il «Pinocchio originario» (la fonte) serve a commentare il «nuovo Pinocchio» che ne è l'interpretazione (e ciò vale per ogni catena intertestuale e per le opere di «seconda mano»).

Anche questa logica della «funzione di commento della letteratura» può apparire paradossale, specie nella fase di situazione marginale che la letteratura sta attraversando attualmente (proprio mentre ci vengono chiesti commenti su tutto e tutti si considerano autorizzati a commentare, anche attraverso blog, Facebook, dove di letteratura si parla ma si racconta e si interpreta tutto), di certo, però, apre ad orizzonti non banali e ancora imprevedibili. Per seguire questa direzione e verificarne le prospettive sarebbe necessario andare per altre vie e interrogare direttamente la letteratura sotto il profilo della propria funzione – riposta dentro la prerogativa di rappresentare o creare universi fittizi – intrinseca alla sua capacità di entrare in dialogo non con l'«essere nel mondo» dei filosofi (Paul Ricoeur, ad esempio) ma con il «mondo-tutto». In tal caso, il quesito da porsi, alla lettera, sarebbe simile a quello formulato Bertrand Westphal (che scrive: «Si può applicare la “letteratura” al di fuori della biblioteca? E al di fuori degli stessi territori della finzione? In altri termini, la letteratura può davvero contribuire a decifrare il mondo? Credo di sì»<sup>63</sup>); ma penso che tale quesito sia proponibile a condizione di considerare, come si tende già a fare, che la letteratura è intessuta di testi che attraversano altri spazi e ne sono attraversati. Sono questi i temi che interessano l'ecocritica o la geocritica<sup>64</sup> e che offrono modelli di riferimento per orientarsi a immaginare significati, magari, come diceva Contini, «congegni sinonimici», estesi ad altri contesti: luoghi, identità, ideo-

<sup>62</sup> Jarmilla Očkayová, *Occhio a Pinocchio*, Isernia, Cosmo Iannone, 2006, p. 7.

<sup>63</sup> Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007, p. 233. E per le tendenze della ecocritica, circa la natura-testo, rinvio alla ricognizione curata da Serenella Iovino, *Filosofie dell'ambiente. Natura, etica e società*, Roma, Carocci, 2004.

<sup>64</sup> Ognuno ha il ricordo della straordinaria lettura che Benjamin ha dedicato alla capitale francese (si veda almeno Walter Benjamin, *Parigi, capitale del 19 secolo: i passages di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, Torino, Einaudi, 1986).

logie politiche ed esistenziali (mi riferisco ai discorsi degli studi culturali, post-coloniali, imagologici, geopolitici, ecologici e degli studi di genere). E tale prospettiva si potrebbe ipotizzare con una certa legittimità poichè tutti questi «luoghi» sono trattati ormai alla stregua di testi letterari, da mettere in dialogo con la letteratura che, in quanto tale, può far luce sugli estesi territori di una finzione culturale globalizzata, veramente da «mondo-tutto»; da cui, però, resti pur sempre possibile ripartire, magari dietro le tracce di una frase d'invito a commentare un testo (come per il romanzo di Dalia Sofer) e con l'idea che sia sempre possibile riprendere il colloquio con i testi per assecondare, fino ad esaurirne la necessità, la voglia di commento:

Commentare significa invero, essere in colloquio con un testo, cercando di intenderne tutte le ragioni e le sollecitazioni non verbalizzate per guidare, da ultimo, un successivo e non specialistico lettore alla dinamica di domanda e risposta che ne costituisce la chiave d'accesso alla scrittura [...]. Come si pratica un colloquio con la parola letteraria, è poi il fine didascalico dialogico di un commento. Occorre però accertare l'integrale superficie di un testo, in ogni sua iniziativa. E, finalmente, il commento diverrà tanto più superfluo quanto più maturo apparirà il suo lettore: il quale, grazie all'acquisita attitudine di colloquiare con il testo, impara sempre più la responsabilità di sperimentare o rappresentare una voce diversa dalla propria. Dietro il lettore, negli arabeschi cristallini silenziosi di una nevicata esegetica, si profila di nuovo l'autore in attesa<sup>65</sup> (2011).

<sup>65</sup> E. Raimondi, *Conclusioni*, in *Ermeneutica e commento* cit., pp. 163 e 165.



## CONTINI E L'INTERPRETAZIONE

[...] quello del filologo (come indagatore di parole) è un piacere metafisico connesso a questa religiosità di ateo («È una voluttà lavorare con materiali che durano e svaporano via [...] è una voluttà esser filologo»). Di ciò, in accezione più corrente, dà squisito referto, come in un recente discorso rammentava Bruno Migliorini, un altro grande europeo esule di là dall'Atlantico, anzi presso la stessa università di Baltimora, e che doveva precederlo di tanto nella morte. Pedro Salinas. Un visitatore sprovveduto, narra Salinas, penetrato nello studio di Spitzer a Johns Hopkins, caverna scolpita di libri, lo saluta con l'ingenua apostrofe: «Come va, maestro? Sta lavorando, come al solito?» «Lavorando? – risponde Spitzer – no, no, godendo, come al solito, godendo». Candito in quest'aneddoto superbo, un sibarita di rara qualità fa uno sberleffo, quanto salubre e ricreativo!, agli inappetenti sacerdoti della scienza<sup>1</sup>.

[...] direi che la mia critica è dipesa da una auscultazione molto attenta della superficie del testo: ne sentiva i dislivelli, ne segnava come le curve di livello. Questa è stata la mia intenzione: segnare le curve di livello di un testo auscultato attentamente e, devo dire, con una grande intensità, con grande tensione – che forse ora non potrei più avere. Però quasi tutti gli autori da me recensiti si son riconosciuti in questo risultato di tensione [...]. Ci sono molti buoni critici, molti onesti critici... mi pare che facciano molto

<sup>1</sup> Eserghi: 1) Gianfranco Contini, *Tombeau de Leo Spitzer* (1960), in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi* (1938-1968), Torino, Einaudi, 1970, p. 660; 2) *Diligenza e voluttà. Ludovica Ripa di Meana interroga Gianfranco Contini*, Milano, Mondadori, 1989, pp. 48, 180, 181; 3) Adelia Noferi, *Soggetti e oggetti nel commento*, in *Soggetto e oggetto nel testo poetico*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 242; 4) Paul Ricoeur, *Del linguaggio, del simbolo e dell'interpretazione*, in *Della interpretazione. Saggio su Freud* cit., p. 31.

bene il loro compito, il loro «penso», mi sembra. Una ventata di follia sarebbe da escludere. Mi sembra che la saggezza regni sovrana [...]. Non so se manca [...]. Qui non vorrei citare io il dono della Grazia, ma manca, manca il granello, il seme di follia, mi sembra. C'è una perfetta diligenza e, comunque, è critica soprattutto erudita. La fusione di critica e filologia ha prodotto questo risultato, e può darsi che un pochetto ne sia responsabile io. Nel qual caso mi batterei il petto. Molte oneste persone fanno la critica [...] ma non è più, non è più quella dei nostri tempi, dove si sentiva sempre, così, l'eccezione, la stranezza... un granello di follia, ecco.

È stato detto che la spiegazione, il commento, l'interpretazione consistano in una traduzione. Leopardi a proposito di Petrarca nella *Prefazione* al proprio commento a Petrarca, scriveva: «La chiamo *interpretazione* perch'ella non è un commento come tutti gli altri, ma quasi una traduzione del parlar antico e oscuro in un parlar moderno e chiaro [...]». E Contini nel suo *Esercizio d'interpretazione sopra un sonetto di Dante* scrive che pur trattandosi di un testo limpido, che sembra non richiedere spiegazioni, non può essere rettamete interpretato, senza un «esegesi letterale, anzi lessicale». È una questione di traduzione e di traducibilità (che diventerà così un criterio di misura «di quella discussa categoria che è la grandezza di un poeta»).

[...] non vi è simbolo senza un inizio di interpretazione; la dove un uomo ha sognato, profetizzato o poetato, un altro uomo si erge ad interpretare; e l'interpretazione appartiene in modo organico sia al pensiero simbolico che al suo senso duplice.

### 1. *Schleiermacher, Freud, Spitzer*

Un'avvertenza per questa riflessione e per questa linea di lettura superficialmente «sintomatica», assolutamente sbiadita al confronto dell'imponente novità del commento all'ermeneutica freudiana ad opera di Paul Ricoeur. In realtà, si tratta di una ricognizione di «pezze d'appoggio» su un cammino già molto ben delineato dalla critica, che riguarda l'ipotesi di un (eventuale) incontro ravvicinato con i maestri dell'interpretazione nella pratica esegetica continiana. I nomi che ho allineato, compreso quello di Contini, intimoriscono per la loro importanza (l'elenco potrebbe comprendere altri riferimenti fondanti per l'ermeneutica, filosofica, giuridica, letteraria; ad esempio: Dilthey, Heidegger, lo stes-

so Emilio Betti, Gadamer, Ricœur, Szondi, come, a ritroso, si potrebbero risalire le vette classiche, rappresentate da Aristotele, San Tommaso, Sant'Agostino, Dante...) e, proprio per tale motivo, la loro citazione in causa appare sicuramente temeraria. In realtà, in modo più circoscritto, tali nomi sono stati scelti non tanto per tracciare percorsi miliari dell'ermeneutica letteraria, quanto per delineare la via peculiare in cui si incrociano i passi di Contini e Spitzer in relazione a Freud. Si tratta dunque di un «giro lungo<sup>2</sup>», come intenderebbe Ricœur – e, forse, non molto fruttuoso – per individuare un loro possibile luogo di convergenza entro il perimetro dell'ermeneutica letteraria.

Ma allora perché Schleiermacher e Freud? Perché non inserire ancora altri esempi (Auerbach o Starobinski), altrettanto autorevoli dal punto di vista della pratica esegetica dei testi? La serie dei quattro nomi ha diverse funzioni esemplari. Naturalmente accennerò solo ad alcune: 1) la prima è di ordine storico e metodologico e consiste nel fatto che tali nomi delineano una certa via maestra (filologico-critico-letteraria) dell'interpretazione testuale. È noto il ruolo riconosciuto a Spitzer, come termine di connessione tra Schleiermacher e Freud: la sua idea e pratica della *Stilkritik* rappresentano storicamente il punto di incontro tra ermeneutica, linguistica, filologia, psicoanalisi, critica e letteratura e incarnano uno dei volti (pre e post-strutturalista) dell'interpretazione letteraria del secolo scorso; 2) la seconda funzione coinvolge più direttamente il rapporto tra Spitzer e Contini. In realtà, anche qui Spitzer assume un ruolo di mediazione per il tentativo di spiegare l'apparente rapporto-non rapporto tra Contini e Freud.

Per il primo punto, mi limiterò a localizzare nella loro sequenza storica la (nota) serie delle «pezze d'appoggio» che collegano i nomi ai testi. Si sa che Freud, nella sua *Die Traumdeutung* (1900), cita Schleiermacher proprio nel presentare il carattere inedito del metodo di «decifrazione» dei sogni, realizzato sostituendo all'approccio sintetico-profetico (di Artemidoro), un modo analitico-simbolico, rivolto al piano psichico della latenza, del non-detto e del non-manifesto. E proprio nella precisazione della differenza introdotta attraverso il proprio metodo, si segnala la competenza freudiana circa la funzione ermeneutica della parte (il *détail*) e del tutto (la *masse*). Dice Freud: «il mio metodo dell'interpretazione dei sogni differisce [...] dal metodo popolare, storico e leggendario dell'interpretazione attraverso il simbolismo e si avvicina al secondo o metodo di «decifrazione». Come quest'ultimo, esso impiega l'interpretazione *en détail* e non *en masse*; come questo ancora, considera i sogni dal principio come un composto, come conglomerato di formazioni psichiche<sup>3</sup>.

In realtà, prima di questo accenno di correzione, il padre dell'ermeneutica primo-ottocentesca era stato nominato in un'altra frase quasi in modo de-

<sup>2</sup> Ivi, pp. 30 e pp. 34 sgg.

<sup>3</sup> Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni (Die Traumdeutung, 1900)*, tr. a cura di Antonella Ravazzolo, Roma, Newton Compton, 1970, p. 120. In nota, Freud accenna alla lezione interpretativa di Silberer.

contestualizzato: ricordando il fenomeno delle «idee involontarie», che si «mutano in immagini visive e acustiche», Freud rinvia, tra parentesi, ai «commenti di Schleiermacher e di altri autori citati»<sup>4</sup>. Come si può vedere, si tratta di allusioni veloci, ma non secondarie perché attestano la traccia di Schleiermacher in un contesto, quello psicoanalitico, che diventerà importante per la via seguita dalla moderna interpretazione.

Leo Spitzer è nettamente più esplicito quando, più di vent'anni dopo, cita i due nomi (di Schleiermacher e Freud) insieme nel noto saggio datato 1948, *Linguistica e storia letteraria*. Spitzer tratta, come è noto, della lingua di Charles-Louis-Philippe e dell'uso «particolare» del *car* causale (collegato al tutto, allo stile, alla lingua, al momento storico). Il saggio è accompagnato anche da due note importanti (n. 7 e n. 10)<sup>5</sup>. Nella prima delle due, Spitzer si riconosce come un freudiano al «passato», lontano dalla lettura complessuale ed associativa (Si veda: «Pur non desiderando negare l'influenza freudiana nei miei primi tentativi di interpretare i testi letterari, oggi miro a pensare in termini non tanto di "complessi", sin troppo umani che, a parere di Freud, colorirebbero il modo di scrivere delle grandi figure letterarie, quanto di "tipi ideologici", come appaiono nella storia della mente umana»<sup>6</sup>). Poco oltre, nell'altra nota, lunghissima, Spitzer cita per esteso i principi (del 1829), dell'ermeneutica schleiermacheriana: parla del «metodo comparativo», di quello «divinatorio» e della combinazione dei due, necessaria sia nell'ermeneutica «grammaticale», sia in quella «psicologica». Ritorna, quindi, sul carattere razionale-irrazionale del «circolo filologico» e sulla sua presunta «viziosità», mentre estende la sua considerazione storico-teorica, fino a comprendere il concetto heideggeriano della pre-veggenza (*Vorsicht*), formulato nel libro *Essere e tempo*<sup>7</sup>. La nota è densa ma è tarda e mostra come fosse in atto la «deviazione» junghiana, che, invece, era ancora lontana nel lavoro precedente, *Stilistica e linguistica* (1926).

Spitzer, allora, vi appariva evidentemente tra Schleiermacher e Freud, specie per il noto modo dell'«andirivieni», tra parte e tutto, applicato alla «parole» di Jules Romains e soprattutto di Barbusse (di cui cita, ad esempio, le «immagini di sangue e di forte impronta sessuale»<sup>8</sup>). Altrettanto esplicita appare l'associazione tra scarto dalla norma-emozione e uso linguistico. Qui si tratta del saggio (altrettanto noto) dell'*Interpretazione linguistica delle opere letterarie* (del 1928). Spitzer cita Vossler, ma anche Saussure, parlando, però, di «fattori psichici» (si ricordi: «l'indagine stilistica, quale io la svolgo da anni [...] riposa sul postulato

<sup>4</sup> Ivi, pp. 118-119.

<sup>5</sup> Leo Spitzer, *Linguistica e storia letteraria*, in *Critica stilistica e semantica storica*, presentazione e cura di Alfredo Schiaffini, Bari, Laterza, 1966. Le note si trovano, rispettivamente, alle pp. 271-272; 273-276.

<sup>6</sup> Ivi, p. 272.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 273-274-275-276-277.

<sup>8</sup> Leo Spitzer, *Stilistica e linguistica*, in *Critica stilistica e semantica storica* cit., p. 31.



che a qualsiasi *emozione*, ossia a qualsiasi allontanamento dal nostro stato psichico normale, corrisponde, nel campo espressivo, un allontanamento dall'uso *linguistico* normale; e viceversa, che un allontanamento dal linguaggio usuale è indizio di uno stato psichico inconsueto»<sup>9</sup>). Queste, è chiaro, sono mere «pezze d'appoggio» e, così come sono, servono piuttosto a caratterizzare il volto novecentesco che, con Spitzer (proprio tramite Freud), assume l'ermeneutica applicata ai testi letterari. In ogni caso, in Spitzer, anche mediante l'amato esercizio dell'*explication de textes* (si è visto che, quasi negli stessi anni, nel 1943, anche Auerbach, nella sua *Introduzione alla filologia romanza*, indicava la «spiegazione dei testi» come il modo esemplare di approccio alla letteratura), diventa non solo irreversibile la fusione della *subtilitas intelligendi* con la *subtilitas explicandi* ma diventa irreversibile anche l'incontro tra letteratura e linguistica, tra critica e filologia<sup>10</sup>.

L'unione assume la forma di una *liaison dangereuse*, del tipo di quella evocata da Jauss quando narra le nozze tra Mercurio e filologia<sup>11</sup>. L'unione è pericolosa non solo per i soggetti in questione (grammatica e psicologia, filologia e critica, lingua e letteratura, analisi e interpretazione del senso) ma anche per il metodo che combina razionalità (il fatto, la grammatica, la filologia...) e l'irrazionalità della «divinazione» (la pre-veggenza, l'intuito critico) che muove il circolo ermeneutico (il procedimento *détail-tout*).

## 2. Contini (Freud) Spitzer

Chi rilegga il *Tombeau di Leo Spitzer*, pubblicato su «Paragone» nel febbraio del 1961 (Spitzer era morto il 16 settembre del '60), noterà ancora che, nel mirabile ritratto di Spitzer studioso, uomo e amico, Contini insiste nell'illustrare il perfetto equilibrio spitzeriano tra «analisi e interpretazione», «filologia e critica», tra «razionalità e irrazionalità» (e, su un altro piano, tra «diligenza e volontà»), ma Freud e il «fondo psicologico» dell'*explication de textes* spitzeriana non sono esplicitamente evocati.

<sup>9</sup> Ivi (*L'interpretazione linguistica delle opere letterarie*), p. 46.

<sup>10</sup> Al processo di comprensione, si ricordi, in Schleiermacher non era associata l'«indicazione per redigere i commentari», bensì il «corretto uso» dei commenti. Si veda: «Propriamente appartiene all'ermeneutica solo ciò che Ernesti [...] chiama *subtilitas intelligendi*. Infatti la (*subtilitas*) *explicandi*, non appena diventa qualcosa di più dell'aspetto esteriore del comprendere, è di nuovo un oggetto dell'ermeneutica e rientra nell'arte dell'espone. Pertanto anche l'indicazione per il corretto uso dei *commentarii*, in quanto applicazione particolari delle regole generali, rientra nell'ermeneutica; non però l'indicazione per redigere i *commentarii*. Friedrich D.E. Schleiermacher, *Ermeneutica* (1819), introduzione e cura di Massimo Marassi, Milano, Rusconi, 1996, p. 47.

<sup>11</sup> Hans Robert Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria (Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, 1882)*, trad. Bruno Argenton, Bologna, il Mulino, 1987, I, pp. 15-19.

Nel suo *Tombeau* – un titolo quanto mai simbolista, per un contributo esemplare della maniera di far passare una vita, un universo di ricerca e un modo di lavoro, pur nel ristretto contesto di un microcosmo analitico: un autentico *Wort und Werk*, realizzato per l'amico. Dopo il preliminare autobiografico-affettivo del ricordo, Contini, con perfetta transizione, si sposta sul lato tecnico del ritratto, offrendo, nel modo indiretto che usava, la misura piena della propria competenza teorica in materia di modi interpretativi. E, nel citare la confessione spitzeriana, che indica un elemento ermeneutico importante, quello della «verità» (alludendo probabilmente all'affermazione di Nietzsche – «non esistono fatti ma solo interpretazioni» – e scrivendo: in Spitzer, «il piacere di acquistare una nuova verità prevaleva sull'eventuale risentimento della vanità lesa»), Contini tocca i rilievi, che qui interessano, circa i caratteri dell'interpretazione, notando in essa «la supremazia del fatto positivo» e spiegando che «il senso complessivo della figura di Spitzer è di aver offerto un ponte dal fatto, appannaggio dei tecnici, all'interpretazione, ma la condizione e la garanzia della sua legittimità sta nel poter richiudere il circuito dall'interpretazione al fatto»<sup>12</sup>. Il senso che Contini attribuisce, qui, all'interpretazione, è nel contempo ampio e tecnico; il concetto si rivela, cioè, distinto, sotto il profilo metodologico, in «circolo filologico» (il «fatto») e in «circolo interpretativo» (l'interpretazione). Più semplicemente, però, nel rilevare la dicotomia tra «fatto» e interpretazione, Contini, sembra preoccuparsi di far notare subito il giusto equilibrio tra esercizio tecnico, razionale (il metodo filologico, applicato, fattuale) e la capacità interpretativa (l'individuazione del senso) raggiunta da Spitzer. La situazione di equilibrio gli appare rispettata anche dal tracciato della linea genealogica (così, in Spitzer, il razionalista Wilhem Meyer-Lubke convive accanto all'anima «geniale» di Hugo Schuchardt) e dalla presenza di una doppia articolazione, nelle sue ricerche: gli studi – razionalistici e grammaticalizzanti – di «linguistica anonima», collettiva, di *Stilsprachen*, da un lato, e quelli sulla lingua inventiva – irrazionale, individuale, creativa – la lingua degli autori, l'esercizio di *Stilkritik*, dall'altro.

Insomma, la natura della dicotomia è esplicitamente indicata come reciproca correzione di aspetti coesistenti e duplici: razionalisti e irrazionalisti (la scienza e l'invenzione e, insieme, la percezione dell'una e dell'altra). La ragione, però, sembra vincere anche quando Contini segnala la tendenza schukardtiana per l'«attenzione ai fatti linguistici individui, non seriali», e di evidente enunciazione creativa, dove, però nota che «nella rottura dei meccanismi egli [Spitzer] recherà per buona sorte non genialità e tumulto, ma una lucida razionalità e un'evidenza da avvicinarlo, fosse pure con qualche aroma di mondanità e un più accusato gusto del paradossale, al Croce (più che di pensiero e di metodo, è una parentela di tono)»<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> G. Contini, *Le Tombeau de Leo Spitzer*, in *Varianti e altra linguistica* cit., pp. 652-653.

<sup>13</sup> Ivi, p. 653.

Tralasciamo l'avvicinamento crociano – che torna nuovamente quando Contini accosterà il gusto della *pointe*, in Spitzer, al dono crociano di raccontatore –, per notare un'altra immagine rivelatoria, dove si dice che: «la rivolta contro l'ossificazione razionalistica fu sempre segnata dalla ragione»<sup>14</sup>. Anche contro la ragione, Spitzer, secondo Contini, opera con la ragione. È indubbio che, dall'insistenza sul lato razionale derivi l'immagine di un ricercatore (Spitzer) molto censurato o, al massimo, «mediatore» (si veda: «Se, col pensiero eroico, del resto nemmeno remoto in cui la conoscenza di Spitzer era edonistico monopolio di alcuni iniziati, ci si chiede in che consistesse il segreto del suo fascino, soccorrerà alla mente il doppio aspetto della sua posizione mediatrice fra poesia e grammatica»<sup>15</sup>). Ho anticipato sopra il carattere 'sintomatico' della mia argomentazione. Non c'è dubbio, però, che la sintomatologia mostri un Contini occupato a commisurare la parte fattuale della «grammatica» rispetto a quella di enunciazione poetica (o, nel caso di Rabelais, a segnare il momento in cui il «segno schukardtiano dell'anomalia», che porta Spitzer ad immergersi in una «escursione massima di deformazione», non resti privilegio del famoso «scarto dalla norma», bensì di una «ricomposizione», ad un livello normalizzato; che lo porta, cioè, a notare «come le due “voci” di Spitzer tendano a comporsi proprio nel ritrovamento di una media letteraria, nella ricerca sull'elaborazione di un costume»<sup>16</sup>). E cosa segnala Contini del periodo americano dell'amico filologo? Velature altrettanto sintomatiche a proposito della «mistica della lettura» e dell'evenienza di arrivare a vedere, come diceva Caillois, un intero paesaggio riflesso «nello specchio della cellula e viceversa»<sup>17</sup>. Altre velature aggiungono molto: il «fiuto natio dell'interprete che fa centro» e che sfiora il miracolo, l'immagine «ad uso crociano», diffusa da Schiaffini: tutte sfaccettature che sembrano pesare troppo rispetto al valore di salvezza e di totale garanzia attribuito, in esclusiva, agli studi scientifici: quelli linguistici e di semantica. Spitzer criti-

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Ivi, p. 654. A proposito del rapporto con la grammatica, questa volta in Contini, un utile allargamento di campo, esteso, ad esempio, a Jakobson, Benveniste, Merleau-Ponty, Lotman (ma non solo), si trova nelle riflessioni di Carlo A. Augieri, *Sulla grammatica stilematica di Gianfranco Contini: l'espressione enunciativa nel farsi opera del testo* («Ermeneutica letteraria», VI, 2010, pp. 49-61), ora in *Evocazione e parola enunciativa. Per una stilistica ermeneutica del testo letterario*, Lecce, Milella, 2014, pp. 55-76.

<sup>16</sup> Ivi, p. 655. Un curioso caso di «riprova a contrario» è percepibile anche nel rilievo circa l'assenza di Mallarmé e Pizzuto dall'orizzonte interpretativo di Spitzer. Scrive Contini: «L'opera di Leo Spitzer si è chiusa con una glossa su Michel Butor. Ciò fa rimpiangere che a un tanto anatomista sia mancata l'occasione di adoperare le sue lame sul nostro scrittore. Quale selvaggina per un simile scalco! Benché, nell'applicazione dell'infalibile principio *Nihil est in grammatica quod prius non fuerit in stylo*, questa volta sarebbe saltata la macchina (dal canone dei simbolisti significativi il giovane Spitzer aveva escluso, come troppo abnorme, precisamente, l'individuo meno dissono dall'innovazione sintattica di Pizzuto, Mallarmé)». G. Contini, *Guida breve a "Paginette"*, in *Varianti e altra linguistica* cit., p. 623.

<sup>17</sup> Ivi, p. 656.

co convince meno? Ci sono sospetti o colpe? L'autore delle superbe *explications de textes* avrebbe dovuto concedere di più alla «pesantezza» del filologo? È vero, però, che, verso l'epilogo, Spitzer è sollevato dall'eccesso di peso della «ragione», nel richiamo dell'aneddoto circa la confessione del lavoro come godimento: di fronte al «sibarita che gode», Freud sembra filtrare tra le righe, come concessione di *ultima ratio*. E Contini assolve.

Ma, in un'altra occasione spitzeriana, Contini sarà più esplicito nel marcare il limite della differenza: questa volta (si è nel '68), si tratta di rispondere a una domanda di Renzo Federici circa la «stretta connessione» tra linguistica e critica letteraria. Contini indica due diversi momenti, quello della «linguistica storica [...] rappresentato dalla *Stilkritik* di Leo Spitzer» e quello della linguistica strutturale di Jakobson. Ma il fatto interessante è che, per il primo momento, precisa subito che gli

[...] svolgimenti ulteriori di Spitzer hanno portato ad una patente alterazione [...] anzitutto, gli elementi ripetuti, iterati, che egli ritrovava, erano per lui manifestazioni dell'Inconscio (quindi c'era dietro di lui un fondamento culturale freudiano), e d'altra parte le minime spie che individuava corrispondevano a dati generali dell'organismo e viceversa, c'era cioè una corrispondenza di microcosmo e macrocosmo, che nel mito della circolarità si riconduceva a certa mistica tedesca del primo Ottocento, in particolare a Schleiermacher<sup>18</sup>.

Nel segnalare l'insistenza usata da Contini per equilibrare i ruoli dei momenti razionali-irrazionali (un equilibrio, che, su un altro piano, corrisponde a quello tra i moventi esegetico-filologico e critico-interpretativo), non intendo collocare Contini fuori da questo matrimonio, tra ragione e intuizione, necessario alla *Stilkritik*. Voglio ricordare anche che la fortunata definizione della «visione legislativa» di cui ha parlato Adelia Noferi, a partire da una frase usata dallo studioso stesso, nella sua famosa argomentazione intorno alle *paperoles* di Proust (1947), non esclude la coniugazione di tali presupposti. Anzi, proprio Adelia Noferi ricorda sia la nota di Citati su Spitzer che il riconoscersi nel «canone» della *Stilkritik*, da parte di Contini<sup>19</sup>. Del resto Contini, sempre nell'inter-

<sup>18</sup> G. Contini, *I ferri vecchi e quelli nuovi* (1968), in D'Arco Silvio Avalle, *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo. Strutturalismo. Semiologia*, con una appendice di Documenti, Torino, Giappichelli, 1970, p. 218. L'immagine critica circa l'andirivieni compare già nel *Tombeau*, a proposito dello Spitzer «americano» e di nuovo nell'articolo *Spitzer italiano* (1976), che si legge in *Ultimi esercizi ed elzeviri* (1968-1987), Torino, Einaudi, 1988, p. 256.

<sup>19</sup> Ecco il luogo: «Questa combinazione fra istinto irrazionale e modi razionalistici costituisce, in realtà, il contrassegno di ogni stilistica moderna» scrive Citati nella *Introduzione* alla silloge spitzeriana di studi francesi [...], a proposito della quale Contini ebbe ad ammettere: «alla formulazione del cui canone ritengo di non essere stato completamente estraneo»). Adelia Noferi, *La "visione legislativa" di Gianfranco Contini*, in *Le poetiche critiche novecentesche*, Firenze, Le Monnier, 1970, p. 72 (nuova edizione, *Le poetiche critiche novecentesche*, con una postilla alle *Poetiche critiche novecentesche sub specie Petrarchae*, Trento, La finestra, 2004).

vista di Federici, a proposito del rapporto tra «metodo e critica», allora importante, evocando la «responsabilità del critico», richiama non un gesto razionale ma «un *primum* [...] assolutamente sperimentale». E spiega: «cioè il critico posto innanzi a un tessuto poetico, reperisce una differenzialità. Ora, questa differenzialità può esistere tutta all'interno del tessuto, si ha come una sorta di salto, di *junctura*, per un verso; e per l'altro si ha uno stacco del testo rispetto a quella che si suol chiamare *media*, insomma uno stato di tensione»<sup>20</sup>.

Il contatto con l'area interpretativa spitzeriana è qui evidente in tutto, anche per quanto riguarda la funzionalità metodologica dello «scarto» e della «norma». Tuttavia, oltre alla mancata «mitizzazione» del circolo ermeneutico (e schleiermacheriano), il «*clit* iniziale», la «spia linguistica» di Spitzer, sembrano presupporre una nuance psicologica e associativa nel comportamento dell'interprete (come il passaggio ulteriore all'«etimo spirituale» nell'interpretato). Contini, invece, come riferendosi a una superficie piana o, altrove, a percezioni esterne, parla di «dislivello», «salto», «giuntura», «anomalia», «stridore», «cigolio», e non propriamente di «spie». Si legga il pensiero di Adelia Noferi:

Le divergenze di Spitzer, soprattutto del secondo Spitzer, andranno invece individuate nella maggiore esigenza di storicizzazione di Contini e nel suo abito mentale di razionalità di tipo scientifico-matematico che si distingue da quello spitzeriano idealistico-psicologico, per cui il termine della ricerca non sarà il ritrovamento di un etimo psicologico, ma quello di una soluzione poetica formalizzata»<sup>21</sup>.

Ma, si sa, il nesso tra Contini e Spitzer comporta molte sfumature tra analogie e differenze. Ad esempio, in alcune righe precedenti, la stessa Adelia Noferi, nel notare la consonanza del «carattere fortuito, avventuroso, irrazionale del *primum* critico», citava proprio le «spie» spitzeriane per rilevare un processo identico in Contini, nel suo percepire «uno di quei tali stridori che danno indizio della necessità di una spiegazione particolare» e «il cigolio della lettera [che] faceva avvertiti della presenza d'un altro senso in agguato»<sup>22</sup>.

Sebbene, appunto, lo «stridore», il «cigolio» non siano sullo stesso piano della «spia linguistica», entrambi sono moti irrazionali, propri ad una «forma interiore» della lettura; tuttavia, i termini evocati da Contini appaiono totalmente esterni, grammaticali o lessicali. Sembrano non dipendere, in alcun modo,

<sup>20</sup> G. Contini, *I ferri vecchi e quelli nuovi*, in D.S. Avalle, *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo. Strutturalismo. Semiologia* cit., p. 221 (Riedito in G. Contini, *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse*, con un ricordo di A. Roncaglia, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1992).

<sup>21</sup> A. Noferi, *La "visione legislativa" di Gianfranco Contini*, in *Le poetiche critiche novecentesche* cit., p. 73 (qui, la Noferi ricorda anche che a tali segnali Contini ricorre a proposito dell'esegesi dantesca).

<sup>22</sup> *Ibidem*.

dal piano psicologico: sono questi, in definitiva, i dettagli minimi che possono indurre a pensare che la linea interpretativa, quasi continua, che si può tracciare tra Schleiermacher (Schuchardt), Freud e Spitzer, sembra interrompersi in Contini ogni volta che si guarda ad un piano situato nel 'sottosuolo', al piano vicino alle questioni che Contini definisce psicologiche. Insomma, questo spostamento terminologico nel senso della percezione sensoriale (vista, udito) e, per così dire, esterna, può essere ancora riferito alla reticenza continiana rispetto al «fondo psicoanalitico» di Spitzer.

Cito un esempio tra i tanti possibili: quello a proposito di Carlo Emilio Gadda. Contini sta parlando della qualità della «deformazione linguistica» gaddiana, ma, nel far questo, quasi per dovere, nota i moventi psicologici ma subito trascorre: «E l'interesse dell'umorismo o del lirismo di Gadda è tutt'altro che ristrettamente sperimentale, non appena si allenti l'urgenza delle *causali psicologiche*, rabbia o dolore che dettavano il suo complesso impasto. Quanto ai precedenti di Gadda, uomo di cultura chiaramente umanistica e, nell'eccellente senso, liceale, essi non sono molto più precisi dei nomi quassù vagamente indicati»<sup>23</sup>.

### 3. Contini (Schleiermacher), (Spitzer), (Freud) e l'interpretazione

In sostanza, i rapporti tra il modo interpretativo dell'*explication de textes* spitzeriana e la pratica dell' «esercizio di lettura» in Contini, che sono stati molto ben studiati (dalla Noferi fino a Carlo De Matteis<sup>24</sup>), sembrano passare anche

<sup>23</sup> G. Contini, *Carlo Emilio Gadda traduttore espressionista*, in *Varianti e altra linguistica* cit., p. 304.

<sup>24</sup> Si veda: Carlo De Matteis, *Contini e dintorni*, Pisa, Maria Pacini Fazzi, 1994 con bibliografia; *L'onestà sperimentale*, a cura di Paolo Leoncini, Milano, Adelphi, 2000; *L'opera di Gianfranco Contini. Bibliografia degli scritti*, a cura di Giancarlo Breschi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2000; *Gianfranco Contini tra filologia ed ermeneutica*, a cura di Pietro Gibellini, Paolo Leoncini, Ilaria Crotti, Luigi Milone, «Humanitas», nn. 5-6, 2001. I riferimenti di aggiornamento bibliografico sono successivi alla stesura della mia riflessione. La lunga lista indica l'interesse che tuttora esiste per l'opera di Contini. Si veda: *Riuscire postcrociani senza essere anticrociani. Gianfranco Contini e gli studi letterari del secondo Novecento*, Atti del convegno di Napoli, 2-4 dicembre 2002, a cura di A.R. Pupino, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Franceschini, 2004; *Gianfranco Contini vent'anni dopo Il romanista il contemporaneista*, Atti del Convegno internazionale di Arcavacata (14-16 aprile 2010), a cura di Nicola Merola, Pisa, ETS, 2011; «Incontri con Gianfranco Contini», 18 marzo 2010, Biblioteca «Gianfranco Contini» e 23 aprile 2010, Civico Teatro «Gian Giacomo Galletti», Domodossola; «Ermeneutica letteraria», VI, 2010 (*Interpretazioni di Gianfranco Contini, I*); «Ermeneutica letteraria», VII, 2011 (*Interpretazioni di Gianfranco Contini, II*); «Ermeneutica letteraria», X, 2014 (*Gianfranco Contini entre France et Italie. Philologie et critique*, Atti del «Colloque» tenutosi all'Université «Blaise Pascal» di Clermont Ferrand (30, 31 maggio, 1 giugno 2013); *Il giovane Contini*, a cura di Claudio Ciociola, Pisa, Edizioni della Normale, 2014; *Attualità di un protagonista del Novecento*, a cura di Lino Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2014: entrambi i volumi pubblicano gli Atti del Convegno fiorentino del dicembre 2012, *Gianfranco Contini (1912-2012). Filologia/Gianfranco Contini*, a cura di Lino Leonardi, Bologna, il Mulino, 2014.

attraverso il punto nodale in cui tanto l'«andirivieni» quanto l'anello dell'interpretazione freudiana non appaiono più sentiti come strumenti (di senso) validi. Eppure, Contini, che nei suoi «esercizi sullo stile altrui»<sup>25</sup> concede solo quanto è possibile all'irrazionale, sorprende per il suo immaginario sullo stile e per lo stile ma anche per l'immaginario propriamente legato all'esecuzione materiale dell'interpretazione (si noti solo l'efficacia della metafora chirurgica per illustrare la lettura di Spitzer).

È vero che qui entriamo nelle considerazioni circa la scrittura oltremodo creativa di Contini; tuttavia, dopo Freud, anche a voler evitare considerazioni complessuali, certe immagini di patologia o di violenza non possono essere considerate neutre; e tali sono molte delle immagini continiane equivalenti del concetto di «écart»<sup>26</sup>. Anche uno scorrere veloce degli esercizi di lettura mostra, infatti, la diffusa tendenza ad affondare le radici in un terreno di regole violentate. Il rapporto che questo immaginario mette in scena, infatti, sembra confondere gli stessi confini tra «euforia» e «disforia», di cui ha parlato Agosti<sup>27</sup> nella sua teoria della creazione poetica: o, per lo meno, per Contini, il poeta si esprime (esprime la sua «euforia») violentando la lingua e l'interprete (mette in atto la sua «disforia analitica»), svela i meccanismi del senso compiendo altrettanto scempio.

Perciò, sono numerosi i riferimenti immaginari, formali e simbolici, riconducibili e derivati dal contesto della «patologia della lingua»: dall'anomalia alla deviazione, alla deformazione, e, spesso, alla citazione in causa di una vera e propria «violenza» cruenta (che diventa, si sa, persino la connotazione di tutta una modalità espressiva della letteratura e dell'arte: la Scapigliatura, l'Espressionismo letterario, la nota «funzione Gadda», la linea Rabelais- Merlin Cocai-Gadda-Joyce...<sup>28</sup>).

Segnalo infine che Paolo Leoncini ha curato una riflessione bibliografica commentata dal titolo *Per un «nuovo Contini: contributi recenti»*, di prossima pubblicazione rispettivamente sui numeri XII e XIII di «Ermeneutica letteraria».

<sup>25</sup> È curiosa la coincidenza per cui, nel 1947, Queneau ha pubblicato i suoi *Exercices de style*, e Contini la sua raccolta *Esercizi di lettura* (1939). In entrambi, il termine «esercizio» pone l'accento sull'applicazione, sul metodo, sull'acquisizione, sull'esecuzione, ma anche quale riprova di capacità logica (come in matematica).

<sup>26</sup> Aggiungo una breve e incompleta cronistoria circa la diffusione-traduzione del concetto di *écart* come «scarto». All'inizio si è detto piuttosto «deviazione dall'uso» (si veda in *Critica stilistica e semantica storica* cit., p. 18 e p. 48); Starobinski, nel suo saggio *La doppietta di Voltaire* (tradotto per «Strumenti Critici», nel n. 1, ottobre 1966), non ha l'occasione di segnalare il termine, così pure Albert Henry (che ne farà grande uso in seguito), presente nello stesso numero con il saggio *Stilistica e testi antichi*. Tuttavia, sempre Starobinski, in *Le sens de la critique*, un denso contributo dedicato a proprio a Spitzer e datato 1964-1969, citerà sia il termine di *écart* che quello di *déviaton* (*La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 50).

<sup>27</sup> Stefano Agosti, *Discorso, parola analitica, linguaggio poetico*, in *Cinque analisi*, Milano, Feltrinelli, 1982, pp. 157-183.

<sup>28</sup> G. Contini, *Introduzione ai narratori della Scapigliatura piemontese*, in *Varianti e altra linguistica* cit., p. 534 sgg.

Così non sorprendono, nel saggio sulla Scapigliatura, l'immagine dello stile che «genera delitto», lo scenario delle «necropoli di mali», del «cadavere imprevisto», dell'«idillio che divora se stesso»<sup>29</sup>. In questa prospettiva appaiono sintomatiche, proprio in senso psicoanalitico (come atti mancati, senso di colpa, violazione di tabù...), le enunciazioni dell'atto critico come gesto angoscioso e impositore: si pensi alle iterate confessioni continiane di «indelicatezza», di angoscia delle definizioni «impure» e confuse, al timore di «prevaricare», di «esercitare violenza». Non solo, ma i suoi contatti espliciti in zona freudiana non sono stati infrequenti (come nel libro *L'Italie magique*, che esce nel '46, appena qualche anno dopo l'ultimo manifesto di Breton). Soprattutto è la sua linea espressionistica, già ricordata, (la famosa linea «Dante-Gadda» che si allargherà, nel tempo, fino a comprendere autori e teorici, tedeschi – tra cui Spitzer –, francesi e spagnoli...<sup>30</sup>) a non poter essere vista come neutra rispetto alla presenza di presupposti rivelatori delle radici oscure dell'inconscio, specie se si considera l'Impressionismo, come fa Contini, un modo di «rendere le superfici» e l'Espressionismo una «smorfia» che deforma la lingua, sconvolge gli stati uniformi e mostra gli squarci interiori.

Innumerevoli possono essere i rilievi in tal senso rintracciabili negli studi di Contini: basti esemplificare una visione, che tecnicamente avrebbe potuto essere colta in modo meno violento, dell'«espressionismo cristiano» di Audiberti. Scrive Contini:

[...] un'esperienza esasperatamente espressionistica, non contenta alla sintassi surreale delle immagini, ma che esercita la sua violenza sulla verbalità e fonicità, è anche quella di Jacques Audiberti, particolarmente nell'opera poetica [...]. Audiberti punta direttamente sulla putrefazione perché essa avvicina alla morte; e poiché la morte è resurrezione, Audiberti accelera il processo, aumentando le possibilità dello scatenamento dei moti autodistruttivi, per affrettare la resurrezione<sup>31</sup>.

È anche vero che il contesto letterario ed artistico dell'Espressionismo (o della Scapigliatura...) si offre come terreno d'elezione e costituisce, per gli esempi, una autentica *lectio facilior*; tuttavia, è evidente che solo uno sguardo attento a «tradurre in chiaro» quello che accade nelle superfici sottostanti e vigile, rispetto a quanto si nasconde nel doppio fondo della lingua, può non farsi sfuggire quelle violenze del (e sul) linguaggio. E, per non perderle di vista, Contini, a sua volta, come Faldella, si obbliga a «fochettiare»<sup>32</sup>. Ma gli esempi per questo bagno nel-

<sup>29</sup> Ivi, pp. 547-548.

<sup>30</sup> G. Contini, *Espressionismo letterario* (1977), in *Ultimi esercizi ed elzeviri* (1968-1987), Torino, Einaudi, 1988, pp. 41-105 (si tratta della «voce» dell'*Enciclopedia del Novecento*).

<sup>31</sup> Ivi, p. 75 (a p. 45, Contini cita i fenomeni «che si possono considerare consonanti all'espressionismo tedesco, nella fattispecie: "la fenomenologia, la psicanalisi, la relatività generale, la fisica quantistica"»).

<sup>32</sup> Ecco il luogo: «Ma la collazione riesce forse ingiuriosa per Faldella: quello che nel Farina è sincretismo facile volto all'uniformità, in lui è, anche se un poco primitiva, differenza di piani



le acque di un «freudismo» implicito e quasi di natura retorico-cognitivista potrebbero essere veramente innumerevoli, perché fanno parte del terreno espressivo e linguistico di Contini. Ma sembrerà paradossale connotare in senso così freudiano l'immaginario e lo stile di Contini, dopo aver ripercorso una linea di sospetto circa l'efficacia interpretativa di Freud: il fatto è che, oggettivamente, se le premesse di questa riflessione sono valide, una simile doppiezza sembrerebbe sostenibile (anche se le vere «pezze d'appoggio» verranno dagli spogli lessicali della sua opera e allora le esemplificazioni saranno più estese e più probanti<sup>33</sup>).

Siamo rimasti sul terreno dei sintomi, delle verifiche sulle zone contigue, degli accenni veloci a un sistema di immagini e a uno apparato enunciativo e metaforico intorbidati da «distorcimenti» e quasi da «azioni luttuose» (ma, si sa, anche seduttive e piene di voluttà: il che, però, non ci allontana da Freud<sup>34</sup>). Quel che pare smentito dalla pratica e dalla teoria dell'interpretazione, sembra trasparire dalla scrittura e dalla retorica dello stile; ma qui, potremmo rileggere la risposta ad un quesito di Ludovica Ripa di Meana: «che cosa pensa di Freud scrittore?». Contini risponde: «È uno dei narratori dell'Austria asburgica, della Catania di Musil. Le sue descrizioni di sogni, di casi clinici, veramente reggono il confronto coi grandi scrittori narratori. E è attraverso questo che Freud arriva alla sua verità. Io, francamente, leggo Freud come scrittore, più che come portatore di un'eventuale verità...»<sup>35</sup>.

Tuttavia, qui, il concetto di *verità* non è legato al suo fondamento nell'ermeneutica; si tratta proprio della verità in psicoanalisi (l'accento al «non guarire» di Freud psicoanalista, evocato da Contini!). E non sorprende che, paragonando Freud a Lacan (che confessa di non capire e di cui considera gli scritti

intesa a uno scandaglio in profondità; come, per fermare lo spessore d'una certa penetrazione a forte ingrandimento entro un tessuto, il tecnico d'un microscopio deve ricorrere all'operazione dinamica che si chiama «fochettiare»». Questa immagine inedita, una delle tantissime efficaci (alla stregua dei suoi memorabili modi di dire, quasi gestuali e teatrali, per la loro evidenza espressiva), si trova nel saggio, *Introduzione agli scrittori della Scapigliatura piemontese*, in *Varianti e altra linguistica* cit., p. 541.

<sup>33</sup> Mi riferisco all'anticipazione di Domenico De Martino circa il progetto di *Concordanza degli scritti di Contini*. Comunque, nel corso di questo interessante convegno veneziano, non sono stati pochi i contatti e le convergenze di voci (dai filologi ai critici militanti) con i risvolti connessi alla parola inventiva del Nostro. Ricordo, tra gli altri, il contributo di Stefano Agosti sull'*Esperienza della verbalità in Contini*.

<sup>34</sup> Nello studio di Adelia Noferi (*Soggetti e oggetti nel commento*, in *Soggetto e oggetto nel testo poetico. Studi sulla relazione oggettuale* cit., p. 255), l'argomento viene toccato proprio quando entra in causa il «godimento» della lettura: «[...] la *voluptas* degli esegeti medievali si rispecchierà nella continiana voluttà («vorrei sempre lavorare nella voluttà») [...] e comunque nel «godimento» della lettura sospeso nell'operazione ermeneutica, che si costituisce tuttavia come una «tentazione» cui l'amatore di poesia difficilmente riesce a sottrarsi» (la frase continiana, tra parentesi è citata dal volume *Diligenza e voluttà Ludovica Ripa di Meana interroga Gianfranco Contini* cit., p. 45).

<sup>35</sup> *Diligenza e voluttà Ludovica Ripa di Meana interroga Gianfranco Contini* cit., p. 179. È interessante anche la premessa alla domanda formulata nella pagina precedente: «Se non sbaglio, lei ha affermato che la *psicoanalisi sorge dalla scrittura*. È decisiva la scrittura nel lavoro scientifico?» (la sottolineatura è mia).

«parole in libertà»), Contini si lasci andare a un'autentica rivelazione: «Freud è un'altra cosa. Io giudico secondo critica letteraria, e Freud è certamente un'altra cosa. Invece, non lo so, Jung, per esempio, mi piace poco. Ma, dico, lo giudico sempre dal punto di vista scrittorio. Insomma Freud era un confratello. Anche se per caso avesse sbagliato tutto, era un confratello di alto livello. È dei nostri! Non tutti gli analisti sono dei nostri. Lui, certamente sì»<sup>36</sup>.

Certamente, questo Freud «confessato», non è l'interprete, ma l'autore di «autoraconti», e di «scritture» (da cui, però, per Contini, sorge la psicoanalisi, e per Ricoeur l'atto stesso di consegnarsi all'esperienza ermeneutica del «mondo della vita», – *Lebenswelt*). È un Freud che cambia di campo: passa dalla scoperta del metodo analitico, dal supporto teorico (la linea schleiermacheriana che Ricoeur, invece, raccoglie e prolunga), dall'interpretazione alla scrittura, insomma, allo *stile*. Qui, forse, è utile ricordare l'alto valore che ha per Contini l'«essere scrittore» (per gli altri e per sé, soprattutto). Non a caso, alla domanda «Qual è il suo giudizio sullo stile di Contini?», nella conversazione con Ludovica Ripa di Meana è annotata questa risposta: «per quel che riguarda lo stile, debbo dire che fui molto grato a Giansiro Ferrata la volta che scrisse: “Contini sicuro scrittore”. Proprio il primo riconoscimento che ebbi. Effettivamente debbo riconoscere di essere uno scrittore, sia pure specializzato in critica, ma non necessariamente»<sup>37</sup>.

A questo punto, forse, si potrebbe porre tutta una serie di equivalenze che riducono le antinomie tradizionali tra l'esegesi grammaticale, la filologica, l'interpretazione, la critica e l'invenzione di stile: è questa la via che Contini sembra aver percorso e che riconosce come propria (e che, per altro, da orizzonti e percorsi di senso diversi, finisce per aggiungersi come tratto peculiare alla fisionomia di quella parte della critica novecentesca, a lui contemporanea, che ha rivendicato l'invenzione di stile e di scrittura e i cui nomi, da Longhi a Debenedetti o da Praz a Bigongiari, sono noti a tutti).

È anche questo il modo in cui la «diligenza» e la «voluttà» vengono sublimati dall'esercizio di stile, dove si allude all'inconscio (all'irrazionale), quale «granello di follia» e «dono», necessari all'interprete per passare dall'«auscultazione», alla critica e alla scrittura. La voluttà spitzeriana dell'«esser filologo» in Contini approda, dunque, alla «voluttà dell'essere scrittore». Ma l'interprete (applicato all'esercizio, da «operaio della critica verbale», come quando si occupa di ecdotica, di linguistica e di varianti), che coniuga l'operazione di «acclamamento pedante della lettera» con l'elaborazione stilistica, non finisce appunto per ridisporre, per altre vie, le premesse per una sorta di intesa con il Freud (e Lacan, incontrato da Agosti) così bene esorcizzato in Spitzer?

(2001)

<sup>36</sup> Ivi, p. 180.

<sup>37</sup> Ivi, p. 48.

## LA «CRITICA VERBALE» DEGLI «ESERCIZI DI LETTURA»

Maestri e operai della critica verbale, «*quorum nomina*», ripeterò con l'Astronomo Limosino, «*quia vulgata sunt, dicere supersedi*», documentano tutti qualcosa come quel «gusto dei segni», quel «*Geschmack an Zeichen*», che tanto appassionò Hegel in Hamann. Con ancor minor forzatura, a suo capo e per suo motto oserei mettere idealmente, nonostante tutto, proprio un'affermazione del Croce, estratta dalla pagina adoperata un momento fa [*La poesia di Dante*], e degna di essere trasferita in oro: «Proposizioni filosofiche, nomi di persone e politici e via dicendo, sono, in poesia, nient'altro che parole, identiche sostanzialmente a tutte le altre parole, e vanno interpretate in questi limiti»<sup>1</sup>.

A Jean Rousset, uno dei maestri dell'École de Genève scomparso pochi anni fa ultranovantenne e che mi è caro ricordare qui anche come amico, si deve questa sintetica affermazione: «entrare in un'opera è cambiare universo» (*entrer dans une oeuvre est changer d'univers*). Universo – aggiungiamo – immaginario ed espressivo, universo di segni e di sensi, animato da intimo dinamismo, che accompagna, e nel contempo arricchisce di consapevolezza, un itinerario di vita. E della stessa vita, che è appunto totalità e continuo fluire, può tentare di rappresentare, nell'opera e con l'opera, una specie di icona.

La vastità d'interessi di Gianfranco Contini e la sua autorità erano quasi incredibili: si sentiva ugualmente di casa nei testi medievali antichi come in Montale. Attingeva con intuizione sicura a Boccaccio e a Baudelaire, al *Roman*

<sup>1</sup> Per gli esergo si veda rispettivamente: 1) G. Contini, *Filologia ed esegesi dantesca* (1965), in *Varianti e altra linguistica* cit., pp. 410-411; 2) Emerico Giachery, *Nell'universo di Ungaretti: 'il primo segno'*, in *Gioia dell'interpretare. Motivi, stile, simboli*, Roma, Carocci, 2006, p. 113; 3) G. Steiner, *Vere Presenze* cit., p. 11 (Prefazione all'edizione italiana).

*de la rose* e a T. S. Eliot. Contini incarnava la letteratura comparata e il commercio intimo tra linguistica e interpretazione estetica. Ma la sua azione più illuminante si rivolse a Dante. La concentrazione del suo sguardo critico e la scrupolosità appassionata della sua esplorazione sono elementi centrali in *Vere presenze*.

### 1. *L'elogio della «spiegazione dei testi»*

Se, come ricorda Giachery, attraverso le parole di Jean Rousset, «entrare in un'opera è come cambiare universo», si può immaginare facilmente cosa rappresenti, fuori di metafora, un'opera come quella di Gianfranco Contini che si è costituita, libro dopo libro, proprio su una miriade di sondaggi di lettura. C'è da perdersi con la mente al pensiero che, in ogni «esercizio», si sia esemplarmente reiterata questa operazione suggestiva e profonda di mutamento di universo, di cambiamento di spazio e di situazioni.

La conseguenza più appariscente, specie se si osservano i suoi lavori analitici (di commento o di interpretazione), largamente dominanti, anche volendo limitarsi ai volumi degli *Esercizi*, consiste nel complesso di una costruzione che si è fatta da sé, oltre ogni disegno prestabilito. All'interno di essa, unico orizzonte utile è quello segnato dalla cronologia delle edizioni, ma anche qui il percorso è dei più imbricati. Raccolta dopo raccolta, gli studi intersecano le stesure: occorre giocare con la regola degli incroci di date, muovendosi come su cartografie strategiche, appuntando bandierine segna-data su bandierine<sup>2</sup>. Ma, come si può supporre, non è possibile addentrarsi in un labirinto di interpretazioni per applicarsi ad una rigorosa filologia degli *Esercizi* continiani, sebbene si possa facilmente capire che in via preliminare, per chi voglia orientarsi nelle sue fasi elaborative, la ricognizione storica dei momenti editoriali è essenziale.

Certo, lo sforzo rimane autoreferenziale: tuttavia, l'atto di verifica permette di correggere (ed ampliare) la visione dell'insieme con la cognizione di scritti mai raccolti e colmare la curiosità circa il dettaglio dei primissimi lavori. L'acquisto vero, nella fruizione globale della serie<sup>3</sup>, concerne, da un lato, la verifica della va-

<sup>2</sup> Rinvio a: Giancarlo Breschi, *Bibliografia degli scritti di Gianfranco Contini*, Firenze, Società Dantesca italiana, 1973. E si vedano anche le voci aggiunte nel volume di Carlo De Matteis, *Contini e dintorni*, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca, 1994. Nel libro di Matteis si può leggere un'analisi dedicata proprio alle prime raccolte di *Esercizi* (ivi, pp. 13-74). Per i riferimenti bibliografici aggiuntivi si veda il saggio precedente (*Contini e l'interpretazione*, nota 24).

<sup>3</sup> Da *Esercizi di lettura. Sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei* (1939, 1947, 1974), *Varianti e altra linguistica* (1938-1968), *Altri Esercizi* (1941-1971), fino a *Ultimi Esercizi ed Elzerivi* (1968-1987). Delle raccolte, la prima ha conosciuto diverse sedi di edizioni: Firenze, Parenti, 1939 e Firenze, Le Monnier, 1947, poi Torino Einaudi, 1974; le altre sono state tutte editte presso Torino, Einaudi, rispettivamente 1970; 1972; 1988. Contini stesso considererà, nel suo *Avviso ad Altri Esercizi*, una «puntata aggiuntiva agli *Esercizi di lettura* anche

stità dell'archivio e della varietà dei nomi, che si aggiunge alla mole degli scritti più tecnici – di filologia e di commento – e a quelli di altri scritti militanti, antologici e di storia letteraria; dall'altro, invece, riguarda l'impronta, veramente straordinaria ed emblematica, del 'metodo' di lettura che, in un modo o nell'altro, resta di natura linguistica e formale. Come Croce, insomma, è un filosofo prestatato alla critica, così Contini è un filologo che si è fatto seguace dell'interpretazione: è logico che in questa attività innestasse il proprio sapere di specialista.

Ed è, questo del 'metodo', un percorso obbligato che si dovrebbe poter riprendere senza troppi

preconcetti, specie dopo questi decenni recenti di discredito (motivati, al limite, dalla eccessiva esaltazione della fase precedente) perché, piaccia o no, se l'opera di Contini funziona ancora come un vasto sistema in cui «tutto si tiene», il merito è da attribuirsi al ruolo preponderante dell'interpretazione assunta a metodo critico, pressoché esclusivo e nella forma dell'esegesi testuale, dove ad essere in primo piano è, in termini ermeneutici, l'«intenzione dell'opera» ancor prima di quella dell'autore.

Che cosa sono infatti gli *Esercizi*? Spesso Contini si mostra parco con la teoria (evitando «studiosamente ogni poetica della critica», come dichiara nella sua *Giustificazione del titolo a Un anno di letteratura*); gli intenti teorici, però, numerosi e funzionali nella prassi, vanno raccolti disseminati sul terreno della sua pratica dei testi: questa è, per altro, una conferma che le teorie seguono la pratica; anche nel caso specifico dell'«esercizio», Contini vi imprime esplicitamente l'effetto della scelta libera, della osservazione e della «auscultazione» dei testi come radice costitutiva.

Invito a rileggere alcune righe dell'*Avviso* che commentano il titolo della raccolta, *Altri Esercizi*:

Il titolo di questo libro allude, in forma stenografica, a quello della prima raccolta: *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei* [...]. Ciò implica in primo luogo una riconosciuta tecnicità nel sostantivo, o nel sintagma che contiene in via compendiosa: esso comporta un'auscultazione impregiudicata dei testi e il tentativo di comporre un diagramma coerente di queste reazioni – tuttavia non coerente al punto di compromettere la genuinità delle reazioni e selezioni primitive [...] D'altra parte se l'esercizio era un un «genere», ciò implicava di più una sua continuità: anche quando allo sguardo miope e microscopico se ne sostituiva uno macroscopico, e alle analisi l'apodissi di concentrati epigrammatici, con un connesso senso delle proporzioni<sup>4</sup>.

*Un anno di letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1942 e 1946» (e 1974). All'elenco va aggiunto il volume *Postremi esercizi ed elzeviri*, postfazione di Cesare Segre, nota ai testi di Giancarlo Breschi, Torino, Einaudi, 1998.

<sup>4</sup> G. Contini, *Avviso*, in *Altri esercizi* (1942-1971) cit., pp. VII-VIII.

Nel rivendicare ai suoi esercizi una natura tecnica e insieme inventiva, lo studioso non si riferisce all'invenzione dello stile o alla mescolanza di temi «extravaganti», bensì intende un modo di fare critica, l'invenzione di un «genere» – egli precisa – nel quale ha impresso un proprio segno di riconoscimento. Ormai si sa che, accanto agli «esercizi spirituali» (Loyola...), agli «esercizi di stile» (Queneau) o più prosaicamente agli «esercizi di matematica», i suoi «esercizi di lettura» hanno assunto una dimensione piuttosto inedita nel canone della critica<sup>5</sup>.

In tal modo risultano evitate le opzioni similari, più marcate dalla stilistica spitzeriana (*Stilstudien*, *Stilsprachen* o *Sprachstil*, che siano), mentre si affianca un quadro di lettura meno impegnativo e specialistico, accanto alla pratica dell'esegesi e dell'ectodica propriamente dette (questi termini saranno riservati ai testi di tradizione, novecentesca e non, quali più consoni ai canoni della prassi filologica), che sarà definito «critica verbale». Tra le opzioni accantonate in modo quasi generale nei suoi lavori figura quella di *Scritti*, o *Studi*, titoli e termini assai in voga negli anni Trenta-Quaranta (specie *Studi*, sull'esempio delle *Études* francesi: Gide, Rivière... e da noi Bo, Bigongiari); meno censurati, come si sa, sono *Saggio* e *Elzeviro* (termine, quest'ultimo, del tutto in disuso oggi), mentre abbondano le *Note* e *Noterelle*, *Postille*, *Frammenti*, *Appunti*. Titoli e modalità di attività interpretative, che eleggono come spazio di esercitazione il margine dei testi (la mitica *margin* di Jacques Derrida), quali aggiunta, documentazione o approfondimento – traduzione, dice talvolta Contini – in campo ristretto, che ha funzione di campione, quasi «parte per il tutto», non lasciando in ombra la prerogativa della lettera.

Se, conoscendo il suo modo soprattutto verbale di «cambiare universo», non stupisce la censura delle *Études*, connotata come pratica di esercizio di pensiero sulla letteratura e «letteratura sulla letteratura». Stupisce, invece, l'assenza di un'altra formula più nota (e, nella pratica, affine all'«esercizio»), sicuramente molto familiare allo studioso più che esperto nella lingua e cultura francese: quella della famigerata *explication de textes*. Una etichetta e soprattutto una prassi che, per altro, intorno agli anni Quaranta – gli anni di Contini, di Spitzer – Erich Auerbach assumeva pienamente, al punto di formularne un autentico elogio, spalancandole le porte nell'ambito della filologia. Queste le sue motivazioni:

Poiché le spiegazioni dei testi offrono spesso risultati nuovi e nuovi modi di proporre un problema – proprio per questo sono preziose – il filologo che desidera comprendere bene e dar risalto all'importanza delle sue osservazioni solo raramente trova nei lavori fatti in precedenza punti d'appoggio che lo aiutino in quel compito, e sarà costretto a fare una serie di nuove analisi di testi per accer-

<sup>5</sup> Senza voler produrre un spoglio lessicale, è chiaro che le varianti semantiche del termine pertengono sia all'area dell'esperimento e della riprova (tutto sommato, non vincolata da costrizione), sia all'area dell'allenamento e della costrizione ad una regola: entrambe le accezioni di prova vincolante e libera ricoprono l'uso che ne fa Contini.

tare il valore storico delle sue osservazioni; se comincia da un testo solo, errori di prospettiva sono quasi inevitabili, tanto sono frequenti.

La spiegazione dei testi si è imposta da quando esiste la filologia [...] quando ci si trova dinanzi un testo di difficile comprensione, bisogna cercare di chiarirlo [...]. La spiegazione dei testi, nonostante il metodo definito con molta precisione, può servire a scopi abbastanza diversi, secondo il genere di testi che si sceglie e secondo l'attenzione che si intende prestare alle diverse osservazioni cui danno luogo. Può interessarsi unicamente al valore artistico del testo, e alla particolare psicologia del suo autore; può proporsi di approfondire la conoscenza che abbiamo di tutta un'epoca letteraria; può anche avere come scopo finale lo studio di un problema particolare (semantico, sintattico, estetico, sociologico, ecc.) [...]. In complesso l'analisi dei testi mi sembra il metodo più retto e più fertile tra i procedimenti di indagine letteraria attualmente in uso, sia dal punto di vista pedagogico che per le ricerche scientifiche<sup>6</sup>.

Penso che Contini, pur non adottandone la formula, si sarà riconosciuto in molte delle prerogative ermeneutiche di scoperta, di duttilità sperimentale dell'osservazione e, nel contempo, propriamente tecnica, che Auerbach attribuisce alla pratica della cosiddetta «spiegazione dei testi», così radicata nelle scuole francesi e così profondamente rinnovata nella sua lezione e in quella di Spitzer (Starobinski e altri). Comunque sia, nell'«esercizio di lettura» praticato da Gianfranco Contini si respira altrettanta attitudine alla libertà del filologo e alla 'liberazione' simbolica dei significati del critico, al sovvertimento dei dati acquisiti e a quella stessa attitudine che, come avverte Auerbach, è resa possibile grazie alla «spiegazione dei testi» che permette anche l'occasione di cimento in percorsi di senso innovativi ed aperti.

Scienza della parola, pedagogia, storicità e libertà d'approccio, riunite in un'unica pratica: questo vale per l'*explicitation*, oggetto dell'elogio e, per molti versi, per l'«esercizio» continiano.

Un altro aspetto in comune fra le pratiche critiche dei due grandi studiosi mi sembra consistere anche nell'accento all'importanza del metodo finalizzato allo scopo, commisurato, cioè, all'efficacia dell'interpretazione e della comprensione. Ricorderei qui la citazione di Contini della frase crociana («tutti i metodi sono buoni quando sono buoni»), mentre sta giustificando proprio l'assemblaggio, apparentemente eterogeneo, del suo volume *Varianti ed altra linguistica*:

La varietà che appartiene al tempo, letterale o mentale, di queste pagine, appartiene ugualmente ai loro oggetti, essendo lo scrivente fermamente persuaso

<sup>6</sup> E. Auerbach, *La spiegazione dei testi*, in *Introduzione alla filologia romanza* cit., p. 48. Ma come ho già segnalato (in *Commento e Commenti*, nota 30), Contini, in uno fra i suoi «esercizi» più teorici (si tratta di: *Filologia ed esegesi dantesca*, in *Varianti e altra linguistica* cit., pp. 407-432), parlando proprio della «critica verbale» ha adoperato toni vicini a quelli del filologo tedesco (ivi, p. 408).

che, com'ebbe una volta a dire il Croce «tutti i metodi sono buoni quando sono buoni». A rigore la scelta degli scritti qui radunati si può definire, rispetto alla produzione dello stesso autore, in modo negativo: sono quelli che non appartengono alla mera tecnica filologica o che, se hanno intenzione critica non usano gli strumenti tradizionali nella prima metà del secolo. In positivo si può dire che il loro comune abbrivio è formale, anche se in misura diversa, tra un più e un meno di scoperta grammatica. Il loro accumulo è dunque prodotto d'una polarizzazione, come quando la limatura di ferro è sottoposta all'azione d'una calamita; nessun profilo di ricerca, nessun imitabile schema preesiste alla ricerca concreta, e l'affinità è trovata, non cercata<sup>7</sup>.

## 2. La «critica verbale»

Le frasi appena lette valgono oltre il contesto del preciso chiarimento di intenti, proprio per il richiamo a quel «comune abbrivio formale», che ci riporta sul terreno della peculiarità degli «strumenti non tradizionali», applicati alla critica e citati in causa dall'autore con il suo abituale laconismo ad effetto. La precisazione non è secondaria; se non ci fosse stata, sarebbe mancata l'impronta della specificità insita nella prerogativa data al testo nella sua pratica critica. Se è vero, infatti, come avverte lo studioso, che l'«esercizio» è piuttosto una «via compendiosa» e controllata dell'interpretazione, è altrettanto vero che gli attrezzi del mestiere radicano nella filologia, magari spesso in funzione letteraria piuttosto che scientifica, ma pur sempre rigorosi e fondati sui presupposti teorici della linguistica e della filologia. Insomma, l'esercizio di lettura è il luogo in cui, preminentemente, occorre far parlare i dati; alla stregua della *explication de textes*, il punto di partenza è l'oggetto osservato con «sguardo miope», come al microscopio, anche quando le questioni da indagare si dilatano fino a toccare i momenti lunghi della storia letteraria, come accade a Contini, fino a sfiorare la funzionalità del noto «circolo ermeneutico» di Spitzer, pur senza formalizzarne in modo esplicito l'utilizzo<sup>8</sup>.

Osservare che la strategia interpretativa dell'«esercizio» non può essere che formale appare fin troppo ovvio: partendo dai materiali, dai fatti di lingua, si arriva a far parlare i testi solo se si è attrezzati a guardare da vicino, con la competenza e la curiosità di chi sa sperimentare le risorse creative, l'etimologia della parola; e, qui, per Contini, contano tanto le note spie stilistiche, o meglio lo «stridore», «il cigolio della lettera», gli «strappi» del testo, segnalati, anni or sono, da Adelia Noferi quali elementi concreti atti a scatenare il «carattere fortuito, ir-

<sup>7</sup> G. Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi* cit. p. VIII.

<sup>8</sup> Naturalmente, del noto *Zirkelschluss* spitzeriano Contini parlerà nelle diverse occasioni di riflessione sull'opera dell'amico.



razionale, del *primum critico*<sup>9</sup>, quanto i nomi, lo stile, persino i tratti di carattere (quando ad essere oggetto di esperimento sono personaggi come nei ricordi di amici e maestri).

Con quest'accento al modo di far parlare fattivamente e simbolicamente il testo si tocca in pieno la questione metodologica così come è stata risolta da Contini; in verità, sono molti, e ben circostanziati, gli studi che spiegano «come lavorava Contini critico o filologo romanzo o storico della letteratura» per sperare a un pur minimo acquisto di delucidazione ulteriore. Per converso, invece, si può provare a rimettere a fuoco l'obbiettivo sul punto di non ritorno toccato nel modo di interpretare e di praticare la sua «critica verbale».

Il filo conduttore è, nuovamente, da riferirsi agli «strumenti non tradizionali» evocati dallo studioso, nell'arco lungo dell'evoluzione dello *status* dell'ermeneutica letteraria tra gli anni Trenta e gli anni Settanta (in pratica: dal periodo lungo che vede l'esplicarsi del magistero di Croce, il fiorire della critica militante e dei lettori-critici – Gargiulo, Cecchi, De Robertis, Giacomo Debenedetti... –, la letteratura critica degli ermetici – Bo, Bigongiari, Macrí –, passando all'imporsi della stilistica letteraria e delle teorie semio-strutturaliste, freudiane e neo-freudiane, fino al loro tramonto e alla crisi dell'ermeneutica).

Occorre, cioè, assumere una prospettiva storica per soppesare l'importanza dell'affermarsi di certe idee continiane nel campo della riflessione letteraria, a cominciare dall'evidenza di certe ammissioni circa il «carattere irrazionale del *primum critico*», che appare come uno degli elementi più rilevanti della pratica dell'«esercizio» testuale, e la necessità di combinare, in poco spazio, la tensione tra intuizione e tecnica. Voglio dire che l'esempio di Contini pone in primo piano, nella ermeneutica letteraria novecentesca (nei suoi anni di pieno fermento) anche se con una diversa angolatura, l'antico patto da stipulare tra «facoltà divinatoria» e grammatica (o filologia); un patto risolto, a suo tempo, dallo stesso Schleiermacher, padre dell'ermeneutica moderna, in termini di convivenza e reciproco ausilio; tale patto, si sa, verrà in seguito accantonato quando, per via delle diramazioni divergenti, della specificità iniziale della pratica dei testi, si farà un uso o esclusivamente filologico o viceversa soltanto critico, finendo per toccare le derive decostruzioniste (fortemente criticate da Steiner).

In questo abbozzo di evoluzione, assolutamente troppo schematico, la «critica verbale» di Contini si situa nel punto della ripresa del negoziato primigenio, magari nella forma inedita di lotta ed autocensura, in quanto alla stipula del patto, come lascia intendere sempre Adelia Noferi, quando, subito dopo l'evocazione della presenza di quell'imprevedibile *primum* intuitivo, spiega: «Che questa radice irrazionale rappresenti una sorta di tentazione da vincere, puntualmente, per un “razionalista” come Contini, rientra nella decisa consapevo-

<sup>9</sup> A. Noferi, *La «visione legislativa» di Gianfranco Contini*, in *Le poetiche critiche novecentesche* cit.; il «cigolio» e lo «stridore» della lettera è rilevato nell'esemplare esercizio intitolato *Filologia ed esegesi dantesca*, in *Varianti e altra linguistica* cit., p. 411.

lezza del critico, e la vittoria sarà rappresentata insieme dalla dialettizzazione e dalla formalizzazione di quel *primum* nel concreto esercizio del lavoro critico»<sup>10</sup>.

Su questo punto occorre seguire ancora la Noferi, che non manca di evocare la diversa soluzione proposta da chi, come Contini, ha condiviso un terreno di nascita tra le etimologie: vale a dire Leo Spitzer, perché i discrimini da lei segnati fra i due grandi nomi dell'ermeneutica letteraria valgono ancora:

Le divergenze da Spitzer, soprattutto dal secondo Spitzer, andranno invece individuate nella maggiore esigenza di storicizzazione di Contini e nel suo abito mentale di razionalità di tipo scientifico-matematico che si distingue da quello spitzeriano idealistico-psicologico, per cui il termine della ricerca non sarà il ritrovamento di un etimo psicologico, ma quello di una soluzione noetica formalizzata<sup>11</sup>.

Per Spitzer, il matrimonio non forzato tra intuizione e filologia passa attraverso una nozione e una prassi di linguistica già «psicologizzata» nell'invenzione della stilistica letteraria, che ristabiliva un ponte, quasi ricalcando un tracciato di continuità con il passato – il «quasi» è da attribuirsi all'inserimento delle teorie freudiane già incontrate. In Contini agiranno soprattutto altri ingredienti o «succhi» (così li definisce la Noferi). Tra questi, è noto, soprattutto quelli scientifici (la passione per la matematica) e artistici (la storia dell'arte), ed è da questi altri versanti che deriva il suo apporto maggiore all'ermeneutica letteraria novecentesca.

La natura di quei «succhi», insomma, è tra le cause del cambiamento di colore della pratica interpretativa e della ricerca di uno spazio proprio: e non c'è dubbio, ad esempio, che l'entrata sulla scena del dibattito critico di certe ridefinizioni, come, ad esempio, quella del meno canonico «Campana visivo» accanto all'immagine già affermata del «visionario», è da attribuirsi, come si rileva implicitamente anche dall'ampia riflessione che ne è scaturita, al *penchant* figurativo (e all'ombra di Roberto Longhi) di un lettore che, forte di una sorta di *caméra-oeil*, è capace di costruire, dinanzi agli occhi, quasi trascorrendo le pennellate di un quadro impressionista, un autentico «spazio ermeneutico», fatto di paesaggio, di colore, di sensazioni che mimano la percezione dello sguardo che ha visto:

«*Visions de route, de campagne, de voyage à pied, d'alcools*»: queste sono le *Illuminations* in un rigo [...]. Già col raccogliere, sullo stesso piano, poesie e prose, lunghe solo fino all'esaurimento di un tema, o d'una catena tematica, una

<sup>10</sup> Ivi, pp. 73-74. La Noferi, nel testo, fa commentare da Contini stesso la contesa tra ragione e non, citando da *Un anno di letteratura* il contributo sul *rationaliste* Joseph Bédier («Noi non amiamo chi ha la viltà di non resistere al puro irrazionale e si lascia voluttuosamente percorrere dalla corrente magnetica», *Un anno di letteratura*, Firenze, Le Monnier, seconda ed., 1946, p. 116).

<sup>11</sup> Ivi, p. 73.

passeggiata, e raccoglierle sotto quel titolo, Campana poneva se stesso, proprio negli anni della «scoperta» soffociana, come un Rimbaud italiano: si faceva leggere nella chiave, nel ruolo d' un «*voyant*». Ma Campana non è un veggente o un visionario: è un visivo, che è quasi la cosa inversa [...]. «Un treno: si sgonfia arriva in silenzio, è fermo: *la porpora del treno morde la notte*»: quell'ansito sottinteso, quando giunge al silenzio, è a un «silenzio occhiuto di fuoco», si scioglie in una visione ardente. Si dice: un visivo, e s'intende qui un temperamento così esclusivo da assorbire e fondere in quella categoria d'impressioni ogni altra cosa; com'è dello sparo calato nella (verde) campagna: «*gli ultimi soffi di riflessi caldi e lontani nella grande chiarezza abbagliante e uguale quando per l'arco della porta mi inoltrai nel verde e il cannone tonò mezzogiorno*»<sup>12</sup>.

E, in questa visione nello spazio, il poeta finisce per presentarsi da sé, quasi disegnanandosi sullo sfondo di un possibile autoritratto, con tinte proprie, per effetto del proprio stile e della propria efficacia verbale. Infatti, può sembrare una innovazione di poco conto ma è la stilistica letteraria, la linguistica – l'esercizio alla maniera di Contini –, a introdurre, nella pratica critica, l'uso diffuso della citazione esemplificativa, in funzione di «pezza d'appoggio», di citazione testuale. In tal modo l'interpretazione si è fatta scrittura di commento, dilatando i limiti del testo-oggetto. Torna bene qui l'immagine continiana del «libro in cui passeggiare»<sup>13</sup>: la compagnia questa volta è quella del commentatore che gira e rigira intorno al documento, al seguito del tentativo di ogni buon ermeneuta del «rimettere insieme i frammenti di significato» (al modo di Benjamin) senza tradire la lettera, in ossequio alla nota *intentio operis* della più alta tradizione esegetica.

Nella pratica di quella che lo studioso ha chiamato «critica verbale», l'oggetto indagato non viene narrativizzato, alla stregua di molta critica storicista: il testo originario accompagna l'interpretazione, la avvalora e il testo-oggetto non è soppiantato dalla parola altrui o ricoperto da impressioni soggettive, come se non parlasse più in modo autonomo. E anche quando Contini parla di ermeneutica come «traduzione», si deve intendere come traduzione accompagnata dal testo a fronte o resa da equivalenze sinonimiche (nello spiegare la diversa valenza semantica di *labbia* in Dante egli spiega: «[...] ma poiché dagli esempi risulta che la portata di *labbia* e quella di “volto” non si ricoprono esattamente [...], poiché *labbia* si differenzia da *faccia*, concluderemo per “fisionomia” come tra-

<sup>12</sup> G. Contini, *Dino Campana*, in *Esercizi di Lettura. Sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei* (1939), Firenze, Le Monnier, p. 18. Nascono da qui i pareri favorevoli o discordi (di Bigongiari, Macrí, Ramat) su questo e l'altro Campana: ma il richiamo è superfluo, tanto è diventato subito materia di riflessione.

<sup>13</sup> L'immagine, in realtà, è innestata in un altro contesto; si tratta di una risposta a proposito di Manzoni, nella sua conversazione con Ludovica Ripa di Meana: «[...] debbo dirle che il grande desiderio della mia vita sarebbe stato di scrivere un libro su Manzoni, in cui si potesse passeggiare come si passeggia nel Port-Royal di Sainte-Beuve». Si veda: *Un libro in cui passeggiare*, in *Diligenza e voluttà*. Ludovica Ripa di Meana interroga Gianfranco Contini, Milano, Mondadori, 1989, p. 129.

duzione meno imprecisa. Tradurre non significa infatti altro se non determinare il nuovo rapporto dei sinonimi e affini nella cultura rappresentata dalla nostra lingua, la nuova ripartizione, per così dire, in parole della realtà che si considera come oggettiva e costante»<sup>14</sup>).

Tale processo interpretativo per sinonimie imprime un diverso ritmo alla critica che non si sostituisce e neppure raddoppia il testo, mentre, dal canto suo, il lettore, dalla sua visuale esterna, è invitato a collaborare alla verifica, ad entrare a sua volta in uno spazio. In una certa maniera, per altre vie da quelle derobertisiane, si presenta la possibilità di «collaborazione alla poesia», ma il «critico verbale» obbliga il lettore a toccare con mano la lettera (come quando gli viene mostrato quel «silenzio occhiuto di fuoco», visto sopra e gli si propongono, ad ogni angolo, immagini e, come intende Ricœur, «metafore vive»), perché entri nel gioco della condivisione diciamo così «tecnica» e riflessiva.

E se, nel condurre il suo «esercizio», l'interprete-critico, tutto sommato, si appesantisce con la lettera del testo, intercalando la parola esplicativa tra le «pieghe» del testo-oggetto (per «spiegarlo», appunto, come ci ricorda una metafora ermeneutica elettiva di Deleuze<sup>15</sup>), il lettore non può sottrarsi al gioco, pena l'incomprensione; nell'operazione, il rischio di perdere la propria guida è reale, e questo può far mancare, a chi legge dal di fuori, l'incontro con l'evento che è il significato, togliendo dopo tutto anche all'esegeta la ricompensa dell'apprezzamento per il «risultato inedito».

Insomma, la «critica verbale», l'ermeneutica letteraria così come è stata praticata da Contini nel Novecento (ma da anche Spitzer, Auerbach, Starobinski) è creazione di una sorta di presa di possesso di un territorio di scambio, dove la lettera che guida il gioco si conquista uno spazio mentre ne apre altri, grazie alla parola dell'interprete e il quadro o autoritratto o ritratto (talvolta pure fisionomie), spesso prodigiosamente vivi, che ne derivano, sono il risultato tangibile della possibilità di «estensione dei piani»<sup>16</sup> di significato, resa possibile da questa sorta di scambi di favori; una moltiplicazione che, però, deriva sempre dalla scelta di assecondare, sollecitare il testo, con maestria, stile, invenzione, perché, appunto, lo scopo è di «far parlare la lettera» dal di dentro, dal proprio spazio preesistente, secondo la tradizione ermeneutica.

Tuttavia l'interprete non si limita ad «estendere lo spazio» del testo: egli costruisce delle vere e proprie mappe di senso, attribuendo i nomi che convengo-

<sup>14</sup> G. Contini, *Esercizio sopra un sonetto di Dante* [1951], in *Varianti ed altra linguistica* cit., p. 162 (la riflessione è tratta dal commento al sonetto: *Tanto gentile e tanto onesta pare...*).

<sup>15</sup> Si veda: Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Minuit, 1988. cit. p. 13 (*La piega. Leibniz e il barocco*, trad. a cura Valeria Gianollo, Torino, Einaudi, 1990; nuova ed. a cura di Davide Tarizzo, Torino, Einaudi, 2004).

<sup>16</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille-plateaux: capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980 (*Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, trad. Giorgio Passerone, Roma, Castelvecchi, 1996 e 2006).

no a partire dalle cose stesse: ed è indubbio che il dichiarato nominalismo continiano tragga dalla tradizione esegetica la forza concreta dell'atto distintivo e differenziante del nominare.

Nuovamente, mettendosi dalla parte della ricezione, se è vero che, come minimo, al lettore non è possibile capire la spiegazione di un testo, saltando le «pezze d'appoggio» e le citazioni, vale lo stesso per la ridda dei nomi usati da Contini per costruire la rete delle relazioni del territorio storico, artistico e culturale in cui radicare il «frammento» di critica, la «noterella» di turno.

Il fatto di nominare rientra in quella strategia del ridisporre senso nello spazio, dentro l'esercizio, come disegnandone in rilievo i percorsi; certo, alla stregua di quanto insegnavano gli antichi maestri dell'ermeneutica, tale spazio è occupato dalla lettera che va liberata dal suo «senso riposto», allegoria o simbolo o metafora o analogia che siano, mai con l'intenzione di tradire, semmai con quella di «vivificarla»: e la maniera di Contini di «vivificare la critica», di creare catene sinonimiche, grazie all'interpretazione (e viceversa), ancora oggi si può considerare poco eguagliata.

Qui, ognuno può contare sulle proprie letture della sua opera per tutte le esemplificazioni possibili, tanto i luoghi esemplari abbondano; ma non sto pensando soltanto alla celebrata sottigliezza inventiva, tra tecnica e metaforica della sua scrittura, ma proprio alla funzione peculiare del nominare, disegnando interi percorsi storici e culturali nelle sue sperimentazioni testuali, partendo dagli stessi rilievi sullo stile e «sulla lingua degli autori» che restano eccentrici rispetto ad altre modalità interpretative coeve. In Contini, si è detto, quei rilievi servono a «dar luogo ai significati», nominandoli, come un geografo nomina i luoghi che recensisce. E in questa strategia rientra anche la funzione del nome proprio o, meglio, la funzione che Contini sceglie di attribuire al nome proprio: quella di attivarne l'importante riserva di memoria culturale che esso veicola e, spesso, adoperandolo come materia per plasmare ritratti (o fisionomie di personaggi); credo che una verifica, anche superficiale, farebbe di Contini un competitore, almeno alla pari, di molti scrittori

che hanno sognato di far «concorrenza allo stato civile». Si rileggano queste celebri righe che commentano la maniera (il gesto materiale, quasi) di Roberto Longhi di rompere gli schemi nel suo fare critica d'arte come racconto di nomi, luoghi e tendenze:

Longhi ha collocato un'altra bomba [...]. Non già che le speculazioni dell'autore, sottilmente smarrito nel limbo dei preziosi, non solessero sottoporre a drastiche variazioni gli ingredienti costitutivi della più vulgata tradizione scolastica: basti rammentare, in materia di tesi elementari che si direbbero ormai sottratte alle contestazioni, la discendenza dei Veneti da Piero della Francesca attraverso l'inflessione della carriera di Antonello e di Giovanni Bellini [...], o la remota preparazione del Caravaggio nel Quattro e Cinquecento lombardo e in ispecie bresciano [...]. Ma qui! Il blocco della pittura bizantina, almeno consecutiva

alla disputa iconoclasta, sottratto alla poesia e devoluto alla non poesia; le infrazioni italiane ricondotte a cultura antica (riduzione che per un pezzo insiste ad affermarsi solo nella metafora di linguaggio «romanzo» o «neo-latino», finché un sobrio accenno alla scoperta di Castelseprio non la riannette alla lettera); l'antitesi Firenze-Siena, e per essa quella dei genî capostipiti Cimabue e Duccio [...] l'ipostasi di Siena [...] più radicalmente eliminata con la soggezione dei suoi inizi al fiorentino, prigioniero di Montaperti, Coppo di Marcovaldo<sup>17</sup>.

Sarebbe limitante considerare queste linee interpretative – in una esemplificazione scelta fra le innumerevoli possibili, come fanno i lettori di Contini – tagliate su misura su Roberto Longhi, come il tracciato di un ritratto subito incorniciato dalle note caratterizzanti, secondo la lezione crociana. Infatti, al di là della nota esigenza della caratterizzazione (il nome del filosofo, per altro evocato indirettamente nel richiamo del celebre binomio, sarà citato ancora, per la questione controversa dell'obbligo critico alla monografia!), mi sembra che l'esempio si possa riferire non solo all'esigenza, piuttosto marcata in Contini, di creare la necessaria rete delle relazioni storiche, per attizzare i neuroni della memoria del lettore, magari, come spesso accade, frugando nella «memoria dei poeti», ma anche ad un'altra situazione, più propria dell'ermeneutica letteraria: quella che da sempre colloca in un ruolo di garante il nome dell'autore, spingendo, però, tale ruolo, oltre la tradizione, in un uso propriamente interpretativo.

Anche su questo aspetto Contini mostra di stare a suo modo dentro e fuori la tradizione esegetica: anzi, pur non ponendosi mai esplicitamente il quesito circa l'importanza della cosiddetta «autorità dell'autore» (Barengi) prima di Michel Foucault, egli ha rischiato di ritrovarsi, implicitamente, nella stessa situazione critica del filosofo francese, quando, verso la fine degli anni Sessanta, in un famoso scritto, si è dovuto giustificare per l'uso indebito dei nomi propri in funzione ermeneutica (in pratica: il «difetto» di nominare Marx e Freud per intendere marxismo e freudismo). Il fatto interessante, che vale anche per Contini, è che Foucault, nel raccogliere quelle critiche – che considerava per altro motivate – si serviva dell'esempio della patristica (e, segnatamente, di San Girolamo) per avvalorare la piena legittimità dell'uso del nome proprio, facendo rilevare come il nome dell'autore avesse già una funzione ermeneutica di rilievo in seno alla stessa tradizione

esegetica e alla trattatistica delle *artes interpretandi*, proprio sul capitolo dell'attribuzione dell'opera, finendo, però, per accentuarne il ruolo e attribuire all'autore (e al nome proprio, quindi) la funzione di «fondatore di discorsività»<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> G. Contini, *Contributi longhiani*. I. *Sul metodo di Roberto Longhi*, in *Altri esercizi*, (1942-1971) cit., p. 101. Contini in nota spiega di riferirsi al contributo longhiano intitolato *Giudizio sul Duecento* [1939, 1949].

<sup>18</sup> Michel Foucault, *Che cos'è un autore* [1969], in *Scritti letterari*, a cura di Cesare Milanese, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 15.

Nella lettura di Contini – e in questo il suo nominalismo mostra di non essere una variante della caratterizzazione monografica di Croce – l'equivalente fondativo è assunto dall'ampio ricorso alla funzione autoriale utilizzata alla stregua di una vera e propria riserva memoriale (quasi una mnemotecnica; e non a caso a Dante stesso viene attribuita la prerogativa di «produttore di *auctoritates*»<sup>19</sup>); solo che, a differenza di Blanchot, il giro del percorso appare più lungo, in obbedienza al fatto che tale funzione non puntella un metaforico «spazio letterario» vuoto, ma viene letteralmente costruita, per via sperimentale, pur nella consapevolezza che possa servire ad altro (valga come esempio veloce, uno fra i possibili, questa chiosa finale al «metodo longhiano»: «Longhi ci sia dunque indulgente se da lui non invitiamo soltanto a desumere immodici talenti d'invenzione, ma se ci è servito per designare l'utilità incomparabile della presunta cenerentola storia della lingua figurativa per lo storico della lingua letteraria»<sup>20</sup>).

In tal senso, basta ricordare solo l'importanza che la cosiddetta «funzione Gadda» finirà per assumere nella storicizzazione continiana della geografia dell'«espressionismo letterario». Ebbene, prima di dilatarsi nel lungo periodo (nel 1977) che sappiamo, il ruolo fondativo era stato avviato da tempo, a partire dai presupposti romanzi (Rabelais, Folengo, Quevedo), prima che novecenteschi, secondo punti di vista piuttosto in avanti nel tempo, come si può vedere in questo precoce contributo dedicato a due esperimenti di traduzione da parte di Gadda:

Gadda è autore di alcuni volumi di prose narrative e di ricordi e di viaggio, noti per ora a un pubblico soprattutto d'iniziati [...]. Degli scrittori italiani oggi attivi egli è quello a cui si potrebbe applicare con maggior proprietà un predicato nell'uso critico della penisola piuttosto inconsueto, quello d'espressionista: categoria, del resto, più adatta, ivi, ad altre stagioni letterarie (Boine, Jahier) o ad altre regioni, geografiche, spirituali (Viani, il primo Pea) [...]. Immaginiamo ora un temperamento, per qualche aspetto rabelaisiano (o joyciano), come quello descritto, innanzi all'impresa della traduzione. Sarebbe anche superfluo rilevare come tale operazione abbia rivestito presso un vero scrittore un primordiale valore di esercizio stilistico; mentre, comunque, l'importanza di questo esercizio è accertata per la tradizione letteraria italiana di questo secolo, non solo per generazioni già classiche, da Linati a Cecchi, ma, quello che più importa, per i prosatori dell'ultima leva, un Elio Vittorini, un Cesare Pavese, un Tommaso Landolfi, che anche lavorando dall'inglese (o americano) e dal russo si son fatta la mano a diventare gli scrittori sicuri che sono. Senonché nessuno di costoro, in quanto traduttore almeno, giunge alla forma attraverso la deformazione; e soltanto nelle versioni dal russo d'un vociano lombardo, dunque della prima generazione citata, Clemente Rèbora, è possibile sorprendere la presenza di termini dialettali [...] ma solo Gadda ha osato varcare, e i risultati sono stati cospicui, i

<sup>19</sup> G. Contini, *Un'interpretazione di Dante*, in *Varianti ed altra linguistica* cit., p. 375.

<sup>20</sup> G. Contini, *Sul metodo di Roberto Longhi* (1949), *Contributi longhiani*, in *Altri esercizi* cit., p. 110.

limiti imposti da un certo mito, tuttavia, di normalità. Si prenda addirittura un esempio estremo, da Quevedo, dominato da un fiorentinismo senz'altro inflato e caricaturale (si veda anche la scrittura *diobono*, come altrove [...] *crediammé, ettù bischero*), che non esclude, esige anzi per contemporaneità gli arcaismi (*in sul, potrebbono, vermini, gallano*)<sup>21</sup>.

In modo di commento, intorno a questo lungo estratto che esemplifica l'uso interpretativo ed estensivo e, per così dire, spaziale, del nome, in Contini è forte la tentazione di riprendere il pensiero di Auerbach citato sopra, quando considera «preziose le spiegazioni dei testi» per la loro peculiarità di offrire «spesso risultati nuovi e nuovi modi di proporre un problema [poiché] il filologo che desidera comprendere bene e dar risalto all'importanza delle sue osservazioni solo raramente trova nei lavori fatti in precedenza punti d'appoggio che lo aiutino in quel compito». Il pensiero vale in quanto riflessione poetica per lo stesso filologo tedesco (infatti, se la sua teoria del «linguaggio figurale» può vedersi sostenuta dall'antecedente della tradizione patristica, non si può dire la stessa cosa della storicizzazione rintracciata, campione dopo campione, nella sua ricerca delle forme di realismo della letteratura europea). Ma l'osservazione vale anche per tutte le prove nuove dei «punti di appoggio» acquisiti dall'ermeneutica letteraria di Contini e che, sostanzialmente, travalicano lo spazio limitato dell'«esercizio».

### 3. *Storicizzare. Spiegare. Interpretare*

Fin qui, e in modo implicito, l'«esercizio» continiano è stato configurato come un «territorio ermeneutico» ristretto (lo spazio della lettera); un luogo, ovviamente, non liscio, un terreno striato dai rilievi della lingua e dagli stessi «scatti», «illuminazioni» e «rotture» che vi imprime l'ombra dell'interprete impegnato a ridurre l'alterità del testo e a prendere possesso dei suoi sensi plurimi<sup>22</sup>. In realtà, vi è un'altra dimensione che traccia striature profonde nel testo ed è, come è noto, la dimensione temporale: il testo costretto in breve spazio e oggetto dell'esercizio, infatti, è sempre come tagliato a partire da una cronologia e, all'indagine, risulta attraversato dai molteplici tempi della tradizione, che il commentatore recide e riannoda in modo da raccogliere le «nuove ingiunzioni di elementi testuali e nuove connessioni con dati concreti della cultura circostante» in essa depositate<sup>23</sup>. Da questo punto di vista, l'«esercizio» fun-

<sup>21</sup> G. Contini, Carlo Emilio Gadda *traduttore espressionista* (1942), in *Varianti ed altra linguistica* cit., pp. 303, 304-305). Qui Contini legge Gadda che traduce *Peregrinación sabia* di Salas Barbadillo e un contributo da *El mundo por di dentro* di Quevedo per l'Antologia *Narratori spagnoli* curata da Carlo Bo (Milano, Bompiani, 1941).

<sup>22</sup> G. Contini, *Per rompere la trama noiosa dei giorni...*, in *Diligenza e volontà*. Ludovica Ripa di Meana interroga Gianfranco Contini cit., p. 231.

<sup>23</sup> G. Contini, *Filologia ed esegesi dantesca*, in *Varianti ed altra linguistica* cit., p. 407.



ziona come una sorta di metaforico «cronotopo» (teorizzato anni fa, in ambito narrativo, da Michail Bachtin). È l'evidenza di un incrocio tra tempo e spazio, tra sincronia e diacronia e, per parte dell'interprete, è l'incessante tentativo di mettere in corto circuito i tempi del proprio esperire tentato *ex novo* e il render conto degli «interventi precorsi». In tal modo, lo spazio ermeneutico dell'applicazione appare di natura inclusiva (spesso, l'inclusione non è priva di compromessi se – tornando al poema dantesco – e confessando «sgomento» e persino il «fastidio» che si può provare dinanzi alla «massa interminata crescente dell'ermeneutica sul grande poema», Contini avverte: «[o]gni lettura un po' tesa dovrebbe porsi a caso vergine e fare tabula rasa della storia della critica. Ma c'è un limite alla procurata ignoranza dei precedenti»<sup>24</sup>).

La dimensione inclusiva non gioca a favore dell'interprete solo perché dà libero corso a questi incroci dei tempi nello spazio, bensì, e soprattutto, perché ogni operazione esegetica esaurisce ogni volta tutto il suo oggetto di commento: ogni esercizio di esegesi dantesca sciorina, proprio come un tessuto, tutto Dante (o, all'occasione, tutto Cavalcanti in Dante) e ingloba il suo universo in maniera multipla, non parziale, incastonandolo per intero, come nell'immagine dello «scarabeo dentro l'ambra» che Contini usa nel riepilogo della spiegazione del «supremo Dante comico»<sup>25</sup>.

Tuttavia, sarebbe limitante misurare l'abilità dell'interprete sulla capacità inclusiva dei suoi risultati entro un breve spazio. In Contini esiste anche un rovescio dell'operazione esegetica che, in un certo qual modo, consiste nella capacità di «esportare» altrove l'acquisto di definizioni o di significati dai limiti dello spazio-tempo limitato dell'esercizio: questo accade quando l'interprete, oltre ad ottemperare al compito di mettere in contatto letture – le proprie e quelle della memoria poetica – e a riannodarne i fili, fa un uso teorico delle proprie esperienze ermeneutiche. Detto altrimenti, lo spazio dell'esercizio non è esclusivo e conchiuso (ricordo nuovamente la funzionalità di quella particella causale – *car* – esperita da Spitzer nel determinare la rete espressiva causale della lingua di Louis Philippe).

È noto, ad esempio, che la cosiddetta «Funzione Gadda»<sup>26</sup>, vista da Contini, non è rimasta una definizione limitata a caratterizzare uno scrittore perennemente in deroga rispetto alla «uniformità e [al] grigiore linguistico», bensì, appunto,

<sup>24</sup> G. Contini, *Un'interpretazione di Dante*, in *Varianti ed altra linguistica* cit. p. 370 (Il precedente da non accantonare rinvia alla «problematica crociana del doppio registro»: lirico o narrativo, «poesia e non poesia»).

<sup>25</sup> Ivi, p. 402.

<sup>26</sup> Un approfondimento intorno alla «funzione Gadda» lo si legge anche nel saggio di Ilaria Crotti, uno dei suoi vari contributi dedicati al grande studioso. Si veda: *Per un Contini mathematicus. Note sullo stile*, in «Humanitas», LVI, nn. 5-6, settembre-dicembre 2001, pp. 775-803 (e inoltre: *Polivalenze del canone novecentesco di Gianfranco Contini*, in «Ermeneutica letteraria», VI, 2010, pp. 93-104; «Une idée à travers le chaos»: il canone del fantastico continiiano tra Francia e Italia, in «Ermeneutica letteraria», X, 2014, pp. 177-190).

quale scoperta ermeneutica, la formula ha assunto il ruolo di storicizzazione di moduli espressivi che, trasversalmente, dalla fine dell'Ottocento si inoltrano nel Novecento pieno. Si leggano le frasi introduttive dedicate al significato estensivo e chiaro sin dal titolo, *Espressionismo storico e metaforico*:

Lo scopo che si propone il presente articolo non è affatto quello di ripristinare il termine in esponente nella sua ristretta proprietà cronologica, geografica e intenzionale: è invece quello di precisare per via contestuale la portata corrente del valore polare, e per così dire, categoriale, che esso è venuto assumendo nell'uso vulgato degli ultimi decenni. Benché non risulti che la vigente cataresi abbia suscitato le proteste di etimologicizzante purismo, la definizione lata e metaforica non soltanto si differenzia e affranca dalla aneddoticamente esatta, ma anzi ha avuto bisogno, per nascere, che questa dimettesse ogni attualità presente<sup>27</sup>.

Come si può vedere dal breve estratto esplicativo (si tratta di una voce lessicale), nel corso di questo passaggio ad una funzionalità più estesa, la caratterizzazione ermeneutica ha assunto la consistenza di una vera e propria teoria letteraria (alla stregua delle note formule – a loro modo altrettante cataresi – del «plurilinguismo» riconosciuto a Dante in relazione al «monolinguisimo» di Petrarca).

Nel panorama indubbiamente problematico della storicizzazione letteraria del Novecento, queste suggestioni teoriche (insieme ad altre; ad esempio: le «istituzioni letterarie» di Anceschi; le «generazioni» di Macrí, Thibaudet...) hanno finito per tracciare utili percorsi storiografici di attraversamento delle poetiche – grosso modo dal Decadentismo alla Neo-avanguardia – estremamente funzionali. Ed è vero, come è stato rilevato da molti critici, che tali linee sono tutte caratterizzate da un marchio che esalterebbe oltre misura il gradiente di scarto «dal grigiore» della lingua: il fatto è che il terreno filologico-linguistico ed ermeneutico – l'esercizio formale – che ha dato origine alla teoria non poteva essere svenduto e non lo è stato: molto si è consumato ed ha continuato a consumarsi all'interno dell'idea del ruolo essenziale dell'«engagement linguistico» dell'autore (e, nella fattispecie, quello visto in Dante da Contini<sup>28</sup>) e del «fuoco purificatore della lingua». L'immagine è presa in prestito da un pensiero di De Matteis e penso che molti studiosi dell'opera di Contini si ritrovino ancora in questa sua riflessione:

La conoscenza letteraria 'sub specie linguistica' è il riconoscimento [in Contini] della funzione portante costitutiva che la lingua, elaborata in stile, ha nella progettazione ed esecuzione dell'opera da parte dell'autore e nella sua percezione da parte del critico lettore. La lingua viene ad essere il fuoco purificatore in cui si bruciano e si fondono i materiali psicologici, morali, politici, in possesso dello

<sup>27</sup> G. Contini, *Espressionismo letterario* (1977), in *Ultimi esercizi ed elzeviri* cit., p. 41.

<sup>28</sup> G. Contini, *Dante oggi* [1965], in *Varianti ed altra linguistica* cit., p. 363.

scrittore: questa operazione non li annulla, li risolve solo in una dichiarazione stilistica in cui essi si riconoscono e si fanno atto poetico<sup>29</sup>.

Insomma, la geografia di riferimento parte dalla lingua (letteraria) e vi riap-proda; il filologo prestato alla critica non ha giocato solo all'interno di uno spazio-tempo stratificato, ma anche sui periodi lunghi della tradizione: puntando sulla lettera e sullo stile ha anche puntato sulla determinazione di una «dominante», profondamente radicata nel complesso «orizzonte d'attesa» (Gadamer) del panorama artistico e letterario del Novecento, storicizzandola dal di dentro mediante i suoi stessi mezzi espressivi: la lingua. E, non a caso, lo stesso processo di riattualizzazione dell'ermeneutica letteraria, intervenuta nel secolo scorso, è coincidente, in larga parte, con il massiccio ripensamento circa la natura e l'uso del linguaggio.

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 – e qui penso non solo ai continui riferimenti ai poeti come «persone vive» ma ai suoi numerosi medaglioni ed epicedi<sup>30</sup> –convivendo con una problematica di dimensioni epistemologiche, senza incorrere nei patemi dello scetticismo ermeneutico, delle impossibili «fusioni d'orizzonti» e dei «limiti dell'interpretazione» (di Heidegger e 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, il libero uso del campo applicato nella filologia e nell'ectodica. Su questo terreno, egli ha potuto dialogare alla pari con Lachmann, Pasquali, Santorre Debenedetti, Spitzer, Devoto...; meno direttamente, forse, con alcuni padri deputati dell'ermeneutica o almeno, con certi nomi, fuori dall'area decostruzionista. Lo scambio, in ogni caso, è stato mediato dalla stessa stilistica e dalla critica letteraria (Gargiulo, Croce, Debenedetti).

Per tutti questi motivi, sul proprio terreno d'elezione, quello relativo alla «critica verbale», lo studioso non ha cessato di credere che si potesse smettere di applicarsi all'esercizio della lettura con identica «diligenza e voluttà». E questa felice immagine, che lo affianca a Spitzer (e in fondo lo avvicina all'idea del bar-

<sup>29</sup> Carlo De Matteis, *Contini e dintorni*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1994, pp. 66-67. Nelle note, De Matteis si sofferma in dettaglio a raccogliere la polemica sulla stilistica letteraria, promossa rispettivamente da Cesare Cases, nel saggio intitolato *Leo Spitzer e la critica stilistica*, in *Saggi e note di letteratura tedesca* (Torino, Einaudi, 1963) e da Giuseppe Petronio nelle pagine della rivista «Società» (XIV,1958) e «Problemi» (7, 1968). Per una recente – ulteriore, ed indubbiamente molto interessante, non solo a fini autobiografici – testimonianza dell'assiduità nei confronti di Contini da parte dello studioso, si veda: Carlo De Matteis, *Gianfranco Contini, Lettere a un «continista»*, L'Aquila, Portofranco, 2016 (si tratta di 18 lettere, scritte tra il 1974 e il 1986).

<sup>30</sup> Si veda il rinvio al commento circa le «caratteristiche inconfondibili e inimitabili» rilevate da Segre (in G. Contini, *Postremi esercizi ed elzeviri*, Postfazione di Cesare Segre, note ai testi di Giancarlo Breschi cit., p. 257).

thesiano «piacere del testo»), spiega, più di altre, le ragioni per cui Contini non è stato tentato di accantonare i «ferri vecchi per quelli nuovissimi», nel momento in cui lo strutturalismo linguistico ha rimescolato le carte dell'ermeneutica letteraria e della stilistica, che, sotto traccia, è rimasta vicina agli strumenti della tradizione esegetica (si ricordi come, in generale, la tradizione affidasse al filologo e al grammatico le prerogative propriamente ermeneutiche e al critico solo quelle di vaglio). Da questo punto di vista, il mito delle nozze fra Hermes e Filologia, caro a Jauss, si è pienamente riattualizzato nell'esempio continiano.

Si sa che, conoscendo e non censurando le teorie strutturalistiche (in molti luoghi delle sue esegesi e riflessioni sono ricordati i nomi che hanno contatto: Saussure, Jakobson, Lévi-Strauss, Lotman in primo luogo e, successivamente, da noi, Segre, Corti, Avalle), la biforcazione rispetto allo strutturalismo critico «forte» è rimasta netta (mi sembra che un solo «esercizio postremo», data-to 1976, ancora dedicato a Dante, sia da vedersi più vicino di altri alle analisi di «grammatica della poesia», molto in uso in quegli anni<sup>31</sup>). In tal modo, credo si possa dire che per Contini è andata a buon fine (insieme a pochi altri critici di tendenza formalista), l'operazione dell'incontro tra poetica ed ermeneutica, che Culler, ancora in anni relativamente recenti, prospettava come non realizzabile nella pratica letteraria:

Abbiamo [...] una distinzione fondamentale, troppo spesso trascurata negli studi letterari, tra due tipi di progetti: uno, improntato alla linguistica, considera i significati come quello che bisogna spiegare e cerca di individuare come essi siano possibili. L'altro, invece, parte dalle forme e cerca di interpretarle per dirci cosa significhino veramente. Negli studi letterari questo corrisponde al contrasto tra poetica ed ermeneutica. La poetica parte dai significati o dagli effetti attestati e si chiede come vengano raggiunti (cos'è che fa sembrare ironico questo passo in un romanzo? Cos'è che ci fa simpatizzare con questo personaggio in particolare? Perché il finale di questa poesia è ambiguo?). L'ermeneutica, d'altro lato, parte dai testi e si chiede che cosa vogliono dire, cercando di escogitare interpretazioni nuove e migliori [...]. Il modello linguistico suggerisce che lo studio letterario debba seguire il primo cammino, quello della poetica, cercando di capire in che modo le opere ottengano gli effetti che hanno, ma la moderna tradizione critica ha invece seguito per lo più il secondo cammino, facendo dell'interpretazione di singole opere il fattore decisivo per lo studio letterario<sup>32</sup>.

In definitiva, il «contrasto tra poetica ed ermeneutica», vale a dire, secondo una terminologia ora scaduta, il contrasto tra scienza del significante e scienza

<sup>31</sup> Si tratta di lezione urbinata, trascritta da G. Breschi, dal titolo, *La forma di Dante*, in G. Contini, *Postremi esercizi ed elzeviri*, Postfazione di Cesare Segre, note ai testi di Giancarlo Breschi, cit., pp. 63-82).

<sup>32</sup> Jonathan Culler, *Teoria della letteratura. Una breve introduzione* (1997), trad. Gian Paolo Castelli, pref. Francesco Muzzioli, Roma, Armando, 1999, pp. 78-79.

del significato (o arte della comprensione dei testi), tra descrivere i meccanismi del testo e penetrarne il senso, nella pratica continiana del testo, si è risolto in una partita in pari. In questa partita, penso che sarebbe vano arrischiarsi a dosare cosa abbia pesato maggiormente: la critica (l'intuizione del critico) o la filologia (la tecnica, la «spiegazione»), insieme al suo estro notevole di scrittore.

Nell'equilibrio tra poetica e ermeneutica, mi sembra chiaro che sia la filologia ad aver impedito, a Contini, di assumere in modo letterale la famosa frase di Nietzsche («Non esistono i fatti esistono solo interpretazioni»), mentre l'intuizione critica ha censurato la tentazione di cedere, nella sua «critica verbale», agli esperimenti puramente materiali sul testo.

In realtà, la divaricazione delle finalità d'indagine letteraria, ricordata da un teorico di formazione decostruzionista come Jonathan Culler, non pone un falso problema da imputare agli estremismi della passione per la poetica propria degli strutturalisti; accantonando per un momento il ruolo della critica, il nocciolo della questione si potrebbe anche ricondurre alla canonica divisione tra *explanatio verborum* e interpretazione, e cioè al rapporto tra spiegare e interpretare.

Un rapporto – che fa pensare alle discussioni della patristica – messo nuovamente in questione proprio nel corso degli anni Sessanta, quando, in pieno recupero delle teorie ermeneutiche (per effetto della rilettura dei nomi e delle pratiche che conosciamo: da Dilthey, Heidegger, Benjamin, Apel, Habermas, Betti, Gadamer, Hirsch, a Ricœur, Steiner, Derrida, Rorty, Vattimo, fino alla Scuola di Costanza e all'estetica della ricezione e alle tesi decostruzioniste<sup>33</sup>), si è parlato di «ermeneutica forte» e di «ermeneutica debole»; allora, il dualismo, tra spiegare e interpretare, che pareva tramontato nel corso dell'Ottocento, con il diffondersi della critica letteraria moderna, si è riproposto come una sorta di «confitto delle interpretazioni» (indagato da Ricœur) non tra una ermeneutica esplicativa o, secondo Ricœur, «manifestazione e restaurazione del senso», oppure «demistificatrice»<sup>34</sup> bensì nei confronti di una ermeneutica «sovraabbondante», addirittura «parassita» (secondo Bloom, Hillis, Stanley Fish e altri). A far riflettere sulla questione, e a rinfrescarci i trascorsi principi della tradizione dell'ermeneutica letteraria, furono, pressappoco all'epoca dei più noti esercizi continiani (quelli dedicati all'esegesi dantesca, appunto), proprio i vivaci argomenti contro l'interpretazione nel saggio già citato di Susan Sontag:

<sup>33</sup> Per un riferimento veloce si veda almeno: Paul Ricœur, *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969 (*Il conflitto delle interpretazioni*, trad. Rodolfo Balzarotti, Francesco Botturi, Giuseppe Colombo, Pref. Armando Rigobello, Milano, Jaka Book, 1977); Sergio Givone, *Ermeneutica e romanticismo*, Milano, Mursia, 1983; Maurizio Ferraris, *Storia dell'ermeneutica*, Milano, Bompiani, 1988, 2008 e Georges Gusdorf, *Storia dell'ermeneutica (Les origines de l'herméneutique)*, 1988), trad. Maria Paola Guidobaldi, Roma-Bari, Laterza, 1989, Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990, 1995.

<sup>34</sup> P. Ricœur, *Il conflitto delle interpretazioni*, in *Dell'interpretazione. Saggio su Freud* cit., p. 40.

L'interpretazione di vecchio tipo era persistente ma rispettosa; erigeva un nuovo significato sopra quello letterale. Quella di tipo moderno scava e, scavando distrugge; fruga «oltre» il testo che è quello autentico. Le dottrine di Marx e Freud, sono di fatto elaborati sistemi di teorie interpretative ermeneutiche, empie e aggressive [...]. Marx considera occasioni per un'interpretazione avvenimenti sociali come le rivoluzioni e le guerre; Freud gli avvenimenti delle esistenze individuali ( come sintomi neurotici e i lapsus del linguaggio ) nonché i testi ( per esempio un sogno o un'opera d'arte). Secondo Marx e Freud, questi avvenimenti sono comprensibili soltanto in *apparenza*, ma in realtà senza un'interpretazione non significano nulla. Capire è interpretare, e interpretare è esporre in termini diversi il fenomeno, più esattamente trovargli equivalenze<sup>35</sup>.

In realtà, trent'anni dopo, come si è già visto<sup>36</sup>, al momento della riedizione del suo libro, queste affermazioni, per altro non interamente smentite dall'autrice, hanno assunto un colore diverso e quasi profetico, proprio per l'affermarsi delle derive ermeneutiche del decostruzionismo. All'origine, però, quella proposta di sistemi equivalenti, idealmente tesa ad una specie di «invisibilità dell'interprete», si ispirava proprio ad un'altra sovrapposizione, considerata altrettanto nociva: quella tra traduttore e interprete, che preoccupava già Pirandello<sup>37</sup>. In realtà, Susan Sontag, in quegli anni, gli stessi di Contini, stava guardando ad un altro «grado zero» e auspicando un altro divorzio: quello tra analisi e interpretazione, ritenuta, quest'ultima, opacizzante e passibile di tradimento. Il suo programma, in chiave con le letture che proponeva nel suo libro (specie quelle sullo stile e sul romanzo – il romanzo di Natalie Sarraute, in particolare) era d'indole perfettamente formalista e teso a capire tra le righe «ciò che rende tale l'opera d'arte», in linea con le tesi dei formalisti russi che si venivano scoprendo negli stessi anni. Inoltre, il rifiuto di un'interpretazione intesa come sovrappiù e tradimento della lettera era anche il sintomo, sentito poi come utopia, di chi auspicava una «erotica dell'arte», tendente ad un piacere «al naturale» della lettura, fino a respingere ogni operazione aperta ai significati:

Ciò che oggi è importante è recuperare i nostri sensi. Dobbiamo imparare a *vedere* di più, a *udire* di più, a *sentire* di più [...]. Il nostro compito non è quello di trovare in un'opera d'arte la quantità massima di contenuto, e ancor meno di spremere più contenuto di quello che già c'è. Il nostro compito è di sfrondare il contenuto in modo da poter vedere ciò che veramente c'interessa [...]. Il fine di ogni commento sull'arte dovrebbe essere oggi [1964] quello di rendere le opere d'arte – e per analogia la nostra stessa esperienza – più reali, e non meno

<sup>35</sup> S. Sontag, *Contro l'interpretazione* cit., p. 26 (vedi *Commento e Commenti*, nota 40 sgg).

<sup>36</sup> Ivi, pp. 15-16.

<sup>37</sup> Si veda: Luigi Pirandello, *Illustratori, attori e traduttori* (1908), ora in *Saggi, Poesie, Scritti Vari*, a cura di Manlio lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1961, I, pp. 207-224.

reali, per noi. Funzione della critica dovrebbe essere quella di mostrare *come mai è quello che è*, o anche *che è quello che è*, e non *che cosa significa*<sup>38</sup>.

Si può capire subito che simili rivendicazioni di «purezza interpretativa», di contatto quasi carnale con i testi, con lo sguardo rivolto al passato non possono che apparire fuori dall'orizzonte culturale di Contini. Invece, per quanto concerne l'implicita richiesta ermeneutica di mera *explanatio verborum*, le distanze si accorciano, sebbene il filologo tenga a marcare, al solito, la diversa funzione operativa di quanto pertiene al puro commento e di quanto è prerogativa dell'interprete. Sempre nel sonetto di Dante ricordato sopra, ad esempio, si può vedere come Contini tenda a ripartire i compiti tra ciò che fa parte dell'analisi dei rilievi enunciativi utili alla «storicizzazione della lingua» e quanto deve essere ripreso per diventare oggetto di ricerca sinonimia semantica, e «va inevitabilmente tradotto», scrivendo: «E poi che dirà il commentatore? Potrà insistere diligentemente su fatti grammaticali [...]. Con questi appunti pedanteschi, che frattanto servono a storicizzare la lingua (entro l'armonia naturale della lingua!), è da ritenere terminato il compito del commentatore ordinario. Ora comincia il più importante»<sup>39</sup>.

E, certamente, al ruolo più importante compete proprio il «ricostruire mentalmente coi nuovi elementi semantici il fascino del sonetto», in una «nuova tentata interpretazione»; e allora, in questa sorta di seconda revisione immaginaria, sinonimica dei dati, proprio quell'invito della Sontag a «recuperare i sensi» appare come largamente applicato nei suoi esercizi di critica verbale. Solo che, nella pratica di Contini, tale recupero non è percepito come il risultato di un'operazione unilaterale, esterna, metodologica (una «metodologia scissa dall'applicazione e trapassante come può in metafisica»<sup>40</sup>), o costruzione di un significato in sovrappiù e «impuro»: la sua consapevolezza di filologo gli ha impedito di pensare che quella percezione sensibile (passibile di ingenerare la confusione del senso) potesse radicare al di fuori delle risorse stesse del linguaggio o del testo commentato, e che la spiegazione, quindi, fosse un processo scindibile dalla possibilità di «assistere alla crescita dei significati», in virtù della interpretazione.

Ma, per evitare il rischio di valutare le circostanze degli eventi seguendo un fuorviante senno di poi (e per tentare anche di segnare un piccolo punto di snodo nell'evolversi del rapporto tra ermeneutica letteraria e critica nel secolo appena scorso), conviene ricollocare nella giusta prospettiva storica il dissidio tra spiegare e interpretare adombrato dalla Sontag e ricordare che la censura nei confronti dell'interpretazione opacizzante, in quell'epoca, ha coinciso con il trionfo

<sup>38</sup> S. Sontag, *Trent'anni dopo...* in *Contro l'interpretazione* cit., p. 36.

<sup>39</sup> G. Contini, *Esercizio sopra un sonetto di Dante* [1951], in *Varianti ed altra linguistica* cit., pp. 162-163.

<sup>40</sup> G. Contini, *Filologia ed esegesi dantesca*, in *Varianti ed altra linguistica* cit., p. 417.

della testualità e della spiegazione – l'analisi – del testo, «contro» l'ermeneutica; e questo, durante il periodo, abbastanza breve, dello strutturalismo letterario.

Un simile progetto di divorzio (alla stregua di quello tra intuizione e filologia) non ha avuto luogo in Contini, perché la questione non si è posta in termini esclusivi in chi ha continuato a controllare il giusto rapporto tra spiegare e interpretare (nel senso di Susan Sontag), tra lo «spirito della lettera» e il senso, e su un altro piano tra il testo e il metodo, mettendo sempre in conto i possibili rischi della «patologia della critica verbale [che] tiene infatti dell'allegorismo o enigmismo fuori dell'allegoria» e mostrando persino la necessità di assumere atteggiamenti di saggezza salomonica (sempre dettati dalla linguistica). Si veda:

Un atto critico determinato o riguarda la sfera dell'espressione pura o concerne la plaga dei rapporti linguistici [...] L'analogia va più in là. Come la linguistica difficilmente compie gesti meri di linguistica diacronica o di linguistica sincronica [...] così è indubbio che la più moderna critica dantesca consista in un avvicinamento della linea espressiva e, per così dire, esecutiva e della linea esegetica e sistematica, interrompendo la prima per stabilire connessioni del secondo ordine e ritornando alla lettura diretta con questo sottofondo di esperienze. Invece che gli esercizi di enigmistica o le ricerche di «chiavi» proprie del dantismo tradizionale, le operazioni del dantismo moderno sono: verifiche puntuali dei canoni retorici, per inserzione nella continuità classica; scoperte di collegamenti particolari in cui si rispecchiano, come nella monade il macrocosmo, dati della struttura generale; interpretazioni gnoseologiche alla stregua della resa grammaticale; nuove ed esasperate auscultazioni della lettera finché essa non liberi una traduzione inedita; magari analisi dei valori fonosimbolici. Proporrei di riunire tutti questi tipi di interventi, di assai varia morfologia, a cui solo per abuso si potrebbero applicare i predicati di critica stilistica o di critica strutturale o altri ancora, validi a rigore solo per singoli capitoli, sotto l'etichetta di critica verbale, ora che questo termine è del tutto caduto dall'ambito dell'ectodica e sarebbe perciò disponibile senza equivoci<sup>41</sup>.

L'opzione privilegiata dallo studioso mi pare sia quella di stare entro un binarismo operativo, che non coinvolge solo razionalità e intuizione, spiegazione e interpretazione (o storicizzare e interpretare), linguistica sincronica o diacronica, bensì, in definitiva, ragioni del testo e ragioni del metodo, in vista di una inclusione non «tecnofagica», ma neppure «trapassante in metafisica» tra quello che il «testo dice» e quanto «gli si può far dire», traducendo in chiaro. E questa sorta di binarismo funzionale, come si può intuire, appare come ricomposto, entro e oltre il cronotopo – l'esercizio – della «critica verbale».

Un esempio degli effetti benefici di questa conciliazione lo si trova proprio nelle considerazioni che seguono la frase letta sopra (a proposito della «patologia della critica verbale [che] tiene infatti dell'allegorismo o enigmismo fuo-

<sup>41</sup> Ivi, p. 410.



ri dell'allegoria»), che introduce, sul finire del suo esercizio di esegesi dantesca, la «descrizione dell'area verbale» del verso dantesco – di rimprovero da parte di Beatrice: «non pianger anco, non pianger ancora» – definito «grondante di non-senso grammaticale»; qui, dopo averne notato l'isomorfismo tra significante e significato, «contenente» e «contenuto» («È un singhiozzo fissato fonosimbolicamente, per solidarietà col rimproverato, e insistendo, la necessità del rimprovero»), Contini opera il suo prodigio di ricomposizione, distribuendo meriti e sensi di frustrazione, proprio sulla base di una ermeneutica letteraria, intesa *tout court* come esercizio critico, capace di stare al gioco delle ragioni verbali del testo, condividendo «splendore e miseria» dei «millepiani» dei significati e la pazienza del lungo corso per determinarli:

Così l'escursione tipologica urta contro un muro di confine, dove la critica verbale non si distingue da ciò che ebbe nome un tempo 'analisi estetica' e forse è la critica senza aggettivo. Se il cammino per giungervi fosse sembrato un po' lungo, fulcro dell'apologetica del commentatore resterà sempre che le dimensioni dell'ermeneutica dantesca sono un candido omaggio reso in fatto alla fertilità del commentato. All'oggetto postillato tutto il merito dell'inventiva, quando c'è; ma, poiché il suo effetto non è precisamente quello di tarpare le fantasie, equità vuole che gli si attribuisca qualche responsabilità anche nell'incontinenza glossatoria. Rovesciando il noto assioma, si può ben dire «quidquid recipitur» infligge la sua forma al «recipiens». Eventualmente distorta e aberrante, anche l'ermeneutica meno sorvegliata dà testimonianza per qualche analogia non del fulgore, ahimé, ma della copia dell'oggetto<sup>42</sup>.

In ultima ipotesi, il quadro della via conciliatrice tra critica, spiegazione e ermeneutica che qui vediamo, mi sembra possa essere facilmente esteso a gran parte degli «esercizi di lettura», e non mi pare sia stato mai offuscato nella sua lezione, dove immutata è rimasta la direttiva da seguire: dietro la barra tenuta ferma sul punto di mira della linguistica; in quest'ottica, e oltre ogni intento polemico, mi pare difficile accettare l'immagine di «critico di parole» delineata in un giudizio di Massimo Onofri e che molti avranno avuto occasione di leggere<sup>43</sup>.

L'esito della sentenza di gusto, espressa da Onofri, resta poco lusinghiero e confesso che mi sarebbe piaciuto conoscere la reazione di Contini, specie sul fatto che le parole in letteratura non siano cose: ma il mio riferimento non va nel senso del rilancio di una polemica, bensì mi è utile per storicizzare e capire. E

<sup>42</sup> Ivi, pp. 415 e 432.

<sup>43</sup> Massimo Onofri, *Dimenticare Contini*, in *Ingrati maestri. Discorso sulla critica da Croce ai contemporanei*, Roma-Napoli, Theoria, 1995, p. 92 ( Si veda: «Se ci è lecito utilizzare una distinzione che Pirandello adoperò per gli scrittori italiani di una secolare storia letteraria, Contini fu critico di "parole" e non di "cose", forse il massimo di questa specie che ammiriamo, ma che continuiamo a non amare. Riconoscimento, questo, del quale, crediamo, di noi commiserante, sarebbe andato fiero»).

per dire che non è possibile raccogliere l'invito a «Dimenticare Contini» da chi, per ragioni anagrafiche, per indole e formazione, non può catalogare come superata la sua lezione di filologo, di storico, teorico della letteratura e di critico militante: non fosse perché in quella lezione vede tracciato, oltre alla competenza, il profondo senso della responsabilità delle proprie scelte critiche (che elogiava già la Noferi) e, più in generale, vi vede dispiegata tutta la polarizzazione della riflessione sulla natura e sulla funzione del linguaggio del secolo scorso. Con il senno di poi, proprio quella polarizzazione può apparire come un canto del cigno in corso d'opera: una sorta di lungo fronte di consapevolezza dinanzi ai processi di contaminazione della lingua e all'assedio dell'interesse crescente puntato sui diversi mezzi espressivi, ormai concorrenti (cinema, mass-media, internet).

Riprendendo una frase di Goddard, nel tentativo di «continuare a capire quanto sta accadendo mentre accade»<sup>44</sup>, mi sembra che nell'occasione di ripensare la lezione di Contini, della sua presenza o distanza, sia utile cogliere il valore di punto di svolta di un probabile non ritorno

nell'ermeneutica letteraria, proprio per quanto concerne una certa eclissi della «critica verbale». La diaspora non riguarda tanto la filologia letteraria degli specialisti, bensì piuttosto la sua pratica, per così dire, pedagogica, dove appare ormai pressoché declassata a mera esercitazione, spesso inconsapevole o meramente applicativa di metodo (nel modo «trapassante», evocato da Contini), da parte di generazioni disabitate alla lettura, mentre ovunque parole come multiculturalismo, interlinguismo, globalizzazione, culture subalterne, hanno conquistato la scena primaria<sup>45</sup>.

A vent'anni dalla morte di Contini, sullo sfondo del ripudio della pesantezza metodologica e dei vari «formalismi» («solipsismi» e «nichilismi») – un ripudio comunque serio, se ad esprimerlo è un padre autorevole del formalismo novecentesco quale è Todorov<sup>46</sup> – a profilarsi in maniera chiara non è solo una certa tendenza al disuso della «critica verbale», e tanto più nella maniera irripetibile inventata da Contini, bensì quello del suo oggetto: la letteratura. E il sentimento di marginalità della letteratura non poteva che restare, per Contini, propriamente entro la sfera dell'impensabile. Ma, come spesso accade, nella geografia culturale che si sta delineando, tra i territori un po' lasciati in abbandono, quelli della «lingua degli autori», in particolare, stanno accadendo fatti più complessi, proprio nella prospettiva dell'ermeneutica letteraria. Non si tratta di derive ma di movimenti ancora in composizione, come per un cambio della guardia.

<sup>44</sup> Jean-Luc Goddard, *Une femme mariée*, 1964 (Si tratta di una battuta dell'eroina).

<sup>45</sup> Vi sono segni di continuità di interesse intorno alla rivista «Ermeneutica letteraria» e «Symbolon», già citate (alla n. 49 di *Commento e Commenti*). Certamente vi saranno altre iniziative affini.

<sup>46</sup> Tzvetan Todorov, *La letteratura in pericolo (La littérature en péril)*, 2007, trad. di Emanuele Lana, Milano, Garzanti, 2008.

Quale è questo cambio di guardia? Per alcuni teorici come Jonathan Culler, questo dipenderebbe da un mutamento, piuttosto radicale, del rapporto intercorso, nell'ultimo quarto del secolo passato, tra la letteratura e le altre discipline: secondo Culler, a una fase in cui le scienze umane, linguistica compresa, sono state essenziali per capire (interpretare) la letteratura, ne sarebbe seguita un'altra, tuttora in corso, in cui è la letteratura che è diventata essenziale per capire i fenomeni estetici e culturali<sup>47</sup>. Se questa prospettiva è nel giusto, e mi sembra che lo sia, 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 (sono i temi che interessano le ermeneutiche rivendicative come l'ecocritica o la geocritica, ma anche le neuroscienze) ma, soprattutto, offrono un modello di riferimento per orientarsi a immaginare significati, congegni sinonimici e a sovvertire, magari, entro le dimensioni labirintiche al più alto grado, i discorsi che, simili a reti sono impegnati a rimettere insieme, alla stregua di «presenze vere», in una sorta di «comparatismo ermeneutico», l'esigenza di comprensione di natura, luoghi, identità, e visioni 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, analizzabili, attraverso la letteratura? E, d'altro canto, si sa che ogni epoca costruisce i propri modelli interpretativi: ci si può chiedere se non siano questi i modelli funzionali a una letteratura che non sta più dentro i confini del proprio territorio.

(2010)

<sup>47</sup> J. Culler, *Teoria della letteratura* cit. pp. 58-59.



## L'INTERPRETE E IL TRADUTTORE<sup>1</sup>

Un errore, un'interpretazione sbagliata dà il via alla storia moderna del nostro argomento. Le lingue romanze derivano i termini propri indicanti 'traduzione' da *traducere* perché Leonardo Bruni comprese in maniera errata una frase delle *Noctis Atticae* di Aulo Gellio in cui l'originale latino significa in realtà 'derivare da portare a'. La cosa è banale ma emblematica. Spesso nei documenti della traduzione una falsa interpretazione fortunata è fonte di nuova vita. Le precisioni cui mirare sono di tipo intenso ma non sistematico. Come le mutazioni nel miglioramento della specie, i grandi atti di traduzione sembrano avere una necessità fortuita. La logica è successiva al fatto<sup>2</sup>.

È noto che all'inizio di nuove tradizioni di lingua scritta e letteraria [...] sta molto spesso la t r a d u z i o n e: sic-

<sup>1</sup> Lo spoglio della bibliografia sul tema della traduzione – a partire dai riferimenti del cospicuo volume promosso e curato da Anna Dolfi, *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Roma Bulzoni, 2004, pp. 862 e, parimenti, da quelli presenti nei due libri curati da Laura Dolfi (si veda: *La traduzione. Opere e autori del Novecento; Antologia di inediti*, Parma, MUP, 2014) ai quali rinvio per l'importanza dei contributi, dei documenti e delle vaste ricognizioni bibliografiche che offrono – appare di una tale entità ed interesse che è utopica ogni pretesa di aggiungere alcunché a quelle riflessioni. Perciò le mie righe piuttosto che a fare il punto sulle teorie recenti aspirano a saggiare, in queste, qualche voce peculiare raccolta in un tempo e in contesto limitati (all'Italia), e a proporre alcune verifiche sul terreno della pratica (l'Antologia pongiana, Vittorini traduttore). A tal proposito, le lettere che Piero Bigongiari e Antoine Fongaro, il suo traduttore, si sono scambiati, mi sembra rappresentino un'utile documentazione circa il difficile compito dell'interprete/traduttore.

<sup>2</sup> Le frasi in esergo rimandano a: 1) G. Steiner, *Dopo babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione (After Babel. Aspects of language and translation)*, 1975, 1992 trad. Ruggero Bianchi, Claude Béguin, Milano, Garzanti, 1994, p. 353; 2) Gianfranco Folena, «Volgarizzare» e «tradurre», in *La traduzione. Saggi e studi*, Trieste, LINT, 1973, p. 59; 3) L. Venuti, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione* cit., pp. 41-42; 4) Benvenuto Terracini, *Il problema della traduzione*, a cura di Bice Mortara Garavelli, Milano, Riva e Serra, 1983, p.15; 5) Yves Bonnefoy, *Shakespeare et le poète français*, in *Théâtre et poésie. Shakespeare et Yeats*, Paris, Mercure de France, 1998, p.184.

ché al vulgato superbo motto idealistico in *principio fuit poeta* vien fatto di contrapporre oggi l'umile realtà che in principio fuit *interpretes*, il che significa negare nella storia l'assolutezza o autoctonia di ogni cominciamento.

La traduzione è un processo per il quale la catena dei significanti che costituisce il testo della lingua di partenza viene sostituito da una catena di significanti nella lingua d'arrivo, che il traduttore fornisce in forza di un'interpretazione.

La verità è che tradurre è anzitutto comprendere, ma non è poi semplicemente riprodurre quanto si è compreso. La soluzione di quell'apparente paradosso che è la traduzione bisogna cercarla, anche questa volta, tentando semplicemente di collocarci [...] nella limitata prospettiva di colui che parla o traduce.

Traduire se transpose dès lors, au-delà du discours explicite et des significations saisissables, dans les formes implicites de l'expression, emploi de la prosodie par exemple, ou traitement des images. Traduire devient la lutte d'une langue avec elle-même, au plus secret de sa substance, au plus vif de son devenir.

### 1. Interpretare/tradurre

Quando interpretare non significa spiegare un testo, bensì tradurlo in un'altra lingua, un errore sottolineato in blu, in un esercizio, è sempre ritenuto un 'controsenso', perciò viene valutato come lo sbaglio maggiore: il segno blu è indizio di errore di interpretazione (si è interpretato male un termine e si è tradotto in maniera sbagliata<sup>3</sup>). L'esempio scolastico è banale, fa parte dei ricordi di ognuno e appare lontano dalle problematiche della traduzione letteraria e poetica – sebbene molti giudizi sui testi tradotti conservino quel tratto di matita blu –; è questo il modo empirico che ognuno sperimenta confrontandosi (quasi alla stregua dei luoghi comuni tramandati nei secoli – «traduttore-traditore», «belle infedeli» e «brutte fedeli» – che si possono rileggere nelle varie storie delle teorie della traduzione letteraria) con l'evidenza che le funzioni dell'interprete e del traduttore restano indissociabili anche se, talvolta, risultano antitetice negli esiti, proprio quando emerge uno sbilanciamento tra interpretare e tradurre secondo la

<sup>3</sup> Si veda la lettera dove Piero Bigongiari segnala a Fongaro che è incorso in un «lapsus di lettura», come lo definisce il poeta: in realtà in un controsenso per aver proposto di tradurre «ressa» con *rixé* invece che con «*presse*» «folla» (v. infra pp. 161-176).

lettera o il senso. È, per altro, grazie alla incessante riflessione su tali discordanze – già molto discusse dagli antichi teorici<sup>4</sup> – che il Novecento ha contribuito a far uscire la traduzione dal suo *status* ‘dannante’ e ‘utopico’ e ha liberato i teorici (dallo stesso Jakobson a Benjamin e a Steiner, da Ortega y Gasset a Blanchot, da Wittgenstein a Mounin, a Ricoeur, a Derrida, a Terracini, a Meschonnic, a Eco, a Lefevre, a Nida, a Vegliante, a Buffoni, a Even-Zohar, a Venuti, a Berman, a Bassnett, a Toury...<sup>5</sup>) dal percorso minato delle storiche dicotomie, fatali lasciti di qualsiasi «corrispondenza imperfetta»<sup>6</sup>. In realtà, sebbene ora, oltre i presupposti della linguistica e della stessa semiotica<sup>7</sup>, si pongano al centro della riflessione temi di meta-traduttologia, non è molto corretto parlare di distacco da un percorso sul quale si è poi formato il campo delle applicazioni autonome definito di pertinenza dei *Translation Studies*, di cui quel percorso è parte fondante.

<sup>4</sup> San Girolamo, nella sua celebre *Epistola a Pommachio* (390 circa), malgrado la sua autorevole veste di Dottore della Chiesa, difenderà le proprie scelte di traduzione affidandosi a Cicerone che, in un luogo del suo *Perfetto oratore* (*De optime genere oratorum*), dichiarava di essersi comportato, nel suo compito di traduttore, non da ‘interprete’ (parola per parola, ligio alla lettera della lingua d’origine) bensì da ‘oratore’ (e cioè più vincolato dal senso che dalla lettera) e non mancando di citare la lezione di Orazio insieme ad altri autorevoli traduttori poco ligi alle norme dell’interprete fedele. Si veda: San Girolamo, *Leggi di una buona traduzione* (*Liber de optimo genere interpretandi*), *Ep. 57 a Pommachio* (390 circa), riproposta in *Teoria della traduzione nella storia* a cura di Siri Nergaard cit., pp. 66 e 67 (trad. Umberto Morrica).

<sup>5</sup> Tale abbozzo di lista (che esclude moltissimi nomi) non tiene conto delle differenze concettuali dei singoli teorici: coglie invece il punto di convergenza nell’importanza che ognuno accorda o ha accordato alla teoria della traduzione come problema ermeneutico (oltre ogni dilemma tra privilegiare il contesto d’origine o quello d’arrivo).

<sup>6</sup> La frase rinvia al bel volume *La corrispondenza imperfetta. Leopardi tradotto e traduttore*, a cura di Anna Dolfi e Adriana Mitescu, Roma, Bulzoni, 1990. Un altro interessante contributo intorno al rapporto tra interpretazione e traduzione si trova nel saggio, tuttora attuale, di Nino Briamonte, *Tradizione, traduzione, traducibilità*, pubblicato su «Paragone-Letteratura», n. 396, febbraio 1983, 396, pp. 29-35 e segg. Il numero della rivista reca anche uno scritto di Anna Banti, *Del tradurre* (*ivi*, pp. 3-5; si tratta della *Premessa* alla traduzione di Colette, *La vagabonda*, Milano, Mondadori, 1977; Milano, ES, 1994) e, inoltre, la traduzione di Franco Fortini di un *Sonetto di Góngora* (*ivi*, pp. 6-7). Sempre su «Paragone-Letteratura», vent’anni prima (nel dicembre 1963), Calvino aveva inviato al direttore – Anna Banti – una lettera aperta in convinto atto di difesa nei confronti di Adriana Motti, traduttrice di *Passage to India* (si veda: I. Calvino, *Sul tradurre*, in *Saggi 1945-1985*, II, a cura di Mario Barenghi cit., pp. 1776-1786). Nella lettera si toccavano molti aspetti peculiari del confronto interpretazione/traduzione; il tema resta per altro ancora attuale e lo si può constatare anche ripercorrendo le riflessioni raccolte nel volume *Traduzione e scrittura letteraria*, a cura di Domenica Elicio e Gloria Politi, Lecce, PensaMultiMedia Editore, 2009 – in particolare nella sezione *Scienza e filosofia della traduzione* negli interventi di Bruno Osimo, Augusto Ponzio, Susan Petrilli, Carlo Alberto Augjeri –).

<sup>7</sup> Si veda: Roman Jakobson, *Atti linguistici della traduzione* (1959), in *Saggi di linguistica generale*, trad. Luigi Heilmann e Letizia Grassi, a cura di L. Heilmann, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 56-64. Quelle sue pagine si leggono anche in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard cit., pp. 51-62 (fanno parte dell’*Antologia* testi di Jiří Lévy, Jurij Lotman, Gideon Toury, Umberto Eco, Eugene E. Nida, Itaman Even-Zohar, James S. Holmes, Henri Meschonnic, Octavio Paz, Willard van Orman Quine, Hans Georg Gadamer, Jacques Derrida). Un richiamo complessivo dei percorsi traduttivi si può trovare in Raffaella Bertazzoli, *La traduzione: teorie e metodi*, Roma, Carocci, 2006.

Tuttavia, giunti a un approdo in cui, insieme a Antoine Berman – e parafrasandolo molto –, si può arrivare a ritenere la lingua della traduzione alla stregua di una «terza lingua» e la letteratura tradotta come un'altra letteratura<sup>8</sup>, credo che il nodo del rapporto interpretazione/traduzione sia da intrecciarsi anche dentro i più chiariti «chemins de la liberté» (Sartre) di una disciplina che, superate le difficoltà di identità, è ormai supportata da un cospicuo numero di studiosi di «Terza generazione», conosce i propri strumenti, ne verifica la portata, pur continuando ad interrogarsi sui propri compiti e indirizzi<sup>9</sup>. Seguire questo nodo comporterà ripercorrere, fino a un certo segno e magari sulla falsariga dei luoghi comuni della tradizione, quella piega particolare che ha legato l'arte del tradurre all'esigenza della fedeltà alla lettera – perciò alla lingua d'origine, al *mot à mot* – e, in caso di non coincidenza, all'obbligo di patteggiare con il senso di quella d'arrivo. È scontato ricordare che le teorie della traduzione si sono formate a partire da questo incrocio originario in cui seguire l'ordine della lettera ha significato assumere un vincolo 'simile' a quello del commentatore o dell'interprete – è il tradurre *ut interpretes*, come scrive Cicerone (in sostanza, parola per parola) –, mentre per la resa di un senso efficace, anche oltre la lettera, l'opzione più funzionale è stata quella «addomesticante» del traduttore *ut orator* che ha teso a sciogliersi da quell'abbraccio<sup>10</sup>. Il quadro appare tratteggiato in modo grossolano, perché non tiene conto del fatto che il traduttore ha bisogno di appoggiarsi sull'interpretazione in entrambi i casi (come 'attrezzatura' esegetica del comprendere nell'arte del commento); inoltre è un quadro che dovrebbe essere corretto e riattualizzato, non fosse che per delineare su quali rive collocare le postazioni di chi si dichiara o si è dichiarato pronto a 'tradire' la lettera per il senso o a rimanervi fedele ad ogni prezzo. Ma non è utile qui sfogliare pagine su pagine: la storia delle teorie della traduzione dimostra che, sotto questo aspetto specifico, è stata la tendenza alla traduzione non da interprete a prevale-

<sup>8</sup> A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo della lontananza* (*La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, 1999), a cura di Gino Giometti, Macerata, Quodlibet, 2003, pp. 29 e 115.

<sup>9</sup> Nergaard, citando i presupposti di Holmes (G. Toury e André Lefevere), riconosce alla disciplina un campo di «obiettivi fondamentali» diviso tra studi descrittivi e teorici. In maniera generale, lo studioso fa seguire «La terza generazione» dei *Translation Studies* (anni '80 tra post-moderno e decostruzionismo) a due generazioni precedenti: quella del costituirsi di una «Scienza della traduzione» (fase strutturalista-cibernetica degli anni '50/'60, grosso modo tra Shannon, Jakobson a Chomsky) e quella del formarsi di una «Teoria della traduzione» (anni Settanta, tra recupero del formalismo e istanze post-strutturaliste). Si veda: S. Nergaard, *Introduzione in Teorie contemporanee della traduzione*, cit., pp. 1-48.

<sup>10</sup> Il complesso incrocio filologico delle etimologie che lega l'atto dell'interpretare e del tradurre è stato ben studiato. Rinvio a Gianfranco Folena, «Volgarizzare» e «tradurre» cit., pp. 59-120 (con riferimenti bibliografici notevoli. Il volume, risultato di un convegno sul tema, comprende ventotto contributi – tra i quali i saggi di Bertil Malberg, Mario Wandruszka, Giorgio Orelli, Franco Fortini, Werther Romani... oltre a quello di Folena). Le pagine conclusive recano, in riepilogo, lo schema del campo etimologico e semantico dei termini, relativi alla storia delle stesse teorie fondate sul binomio 'fedeltà-libertà' della traduzione (*ivi*, pp. 108-109). Il saggio è poi diventato un libro con titolo appena variato (G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991 e 1994).



re: la conferma del lungo dominio del 'tradimento' si trova consacrata proprio in quelle opere definite a suo tempo «belles infidèles» da Georges Mounin<sup>11</sup>. Il colpo d'occhio sulle teorie più recenti rileva atteggiamenti in contro-tendenza nei confronti della lunghissima scia vittoriosa di opere sostanzialmente «equivalenti» (Eco); le scuole sono cresciute, alcune di esse propongono programmi che, spostando l'obiettivo preminentemente puntato sulla lingua di partenza e rivolgendolo al più ampio contesto culturale (non solo di origine bensì d'arrivo, secondo la terminologia corrente: *source-orientend* e *target-oriented*), sembrano andare oltre la discussione sulla lettera tradita, che ha attraversato i secoli. È da uno di questi osservatori, passati oltre i capisaldi *source-orientend*, che Nergaard guarda lo scenario teorico mentre cita il pensiero di Gideon Toury, scrivendo ««le traduzioni [sono] fatti appartenenti a un solo sistema: il sistema d'arrivo»<sup>12</sup>. Ma l'aspetto «contro» è un indirizzo, da situare (semplificando notevolmente) tra istanze decostruzioniste e/o postmoderne – ispirate ai presupposti del pensiero della differenza – che abbraccia un atteggiamento da dove riemerge (apparentemente) l'ombra di quell'interprete, che si è riscoperto una vocazione di adepto della lettera per farsene un «paese vicino», senza pretendere di sottoporre la parola altrui a operazioni di adeguamenti omologanti. Perciò non si tratta di un mero «ritorno a», bensì di uno spostamento di ottica che consiste in una visione, se vogliamo, di riscoperta dell'idea di fedeltà alla lettera, interna ad un progetto che non è più solo di natura meramente tecnica e di traduttologia. Gli opposti termini usati da Venuti: «estraniamiento» e «addomesticamento» sono noti e si sono riletti accompagnati da considerazioni teoriche con obiettivi chiaramente critici, nei confronti di tutte le trascorse «belle infedeli» (ribattezzate da Venuti, sulla scia di Philip Lewis, in «fedeltà abusive»), sebbene e, nel contempo, si tratti di proposte programmatiche anche di tipo ideologico:

Difendere la traduzione estraniante in opposizione alla tradizione anglo-americana dell'addomesticamento non vuol dire sbarazzarsi degli argomenti politico-culturali in questione: tale difesa sarebbe di per sé un argomento. Si tratta piuttosto di sviluppare una teoria e una pratica della traduzione che resistano ai valori culturali predominanti nella lingua d'arrivo in modo da rendere significativa la differenza linguistica culturale del testo straniero<sup>13</sup>.

Questa, in sostanza, la novità della voce di Venuti che, ricostruendo la filiazione della propria «poetica traduttiva», collocata nel solco di Schleiermacher,

<sup>11</sup> Georges Mounin, *Le mot à mot traditionnel et les belles infidèles*, Paris, «Cahiers du Sud», 1955 (e poi Seuil, 1955), pp. 77-109.

<sup>12</sup> S. Nergaard, *Introduzione in Teorie contemporanee della traduzione* cit., p. 36. Lo studioso sta esaminando la tendenza *target-oriented* di Toury e Even-Zohar (tra i fondatori della cosiddetta scuola di Tel-Aviv).

<sup>13</sup> L. Venuti, *Invisibilità*, in *Invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione* cit., p. 49.

Goethe, Ezra Pound, Antoine Berman, non esita a riconoscersi in continuità con i propri maestri persino nell'idea di imporre «alla traduzione una riflessione etica e un programma politico»<sup>14</sup>. Di fatto, è il piano ideologico, su cui poggia la critica della pretesa di invisibilità del traduttore, a stabilire convergenze con ricerche apparentemente più settoriali, come nel caso di Ferme il quale, dopo aver dibattuto a distanza con Venuti i rischi di elitarismo gergale e distanzianze nella pratica di tradurre secondo criteri di «estraniazione» (rischi che verrebbero dal «sopravalutare il valore sovversivo che l'uso di matrici culturali arcaiche e marginali possono avere nella lingua d'arrivo della traduzione»<sup>15</sup>), finisce per convenire che:

Nonostante ciò, il parere di Venuti ci offre un punto di partenza da cui analizzare il discorso culturale associato alla traduzione e all'uso del linguaggio in Italia durante il fascismo. Le idee di Venuti, infatti, sono molto utili per capire come un'ideologia totalitaria agisca nel campo della traduzione. Innanzi tutto, si può dire che la maggioranza delle ideologie fondate su principi nazionalistici e xenofobici è, in partenza, favorevole alla regola implicita (e qualche volta esplicita) della trasparenza nel tradurre, per il semplice motivo che, nel minimizzare i motivi di 'estranietà' del testo, si dà rilievo alle strutture linguistiche della lingua e culture d'arrivo. Siccome il regime fascista sottolineò in partenza il bisogno di una lingua nazionale e una cultura unitaria, è chiaro che si adeguasse a questa premessa ideologica<sup>16</sup>.

Non si faticerebbe molto a raccogliere esplicite consonanze con i presupposti e le finalità del progetto di «traduzione etica» formulato da Berman, senza preoccuparsi di riattualizzare riflessioni già assodate in dibattiti pieni di formule antagoniste di cui è ancora difficile liberarsi. Uscire dal campo delle «impostazioni dicotomiche» storiche è, infatti, pressoché velleitario e la vanità dello sforzo è stata sottolineata di recente da Franco Buffoni che ha arricchito la lista canonica – «libertà/fedeltà»; «scorrevolezza/letteralità»; «tradimento/aderenza» – con opzioni più aggiornate: «visibilità / invisibilità»; «addomesticamento/straniamento»; «violabilità/ inviolabilità»<sup>17</sup>. La serie oppositiva potrebbe allungarsi ulteriormente – a partire dal recupero del binomio ciceroniano *interpret/orator*; traduzione etica/traduzione etnocentrica (Berman); formale / dinamica (Nida) – ma vale la pena di segnalare una dicotomia abbastanza inedita in Italia: quella di *sourcier* (traduttore «fedele» alla lingua del testo originale) e *cibliste* (tradut-

<sup>14</sup> Ivi, p. II. Ma sullo stesso tema si veda anche: L. Venuti, *Gli scandali della traduzione. Per un'etica della differenza* cit.

<sup>15</sup> V. Ferme, *La traduzione dall'inglese sotto il fascismo: il traduttore come agente di trasformazione culturale*, in *La traduzione come sovversione culturale sotto il Fascismo* cit., p. 63

<sup>16</sup> Ivi, pp. 63-64.

<sup>17</sup> Franco Buffoni, *Un corpo vivo nel tempo. Oltre il dilemma fedeltà / infedeltà*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di A. Dolfi cit., pp. 743-745.

tore «infedele», in ossequio alla lingua di arrivo). A riproporre i termini è Jean-René Ladmiral, considerato tra i fondatori della traduttologia e autore del duplice neologismo coniato più di trent'anni or sono (nel 1983, in occasione di un convegno londinese) e il binomio non è certo passato inosservato. La riproposta del teorico francese, che riprende per proprio conto una serie di dicotomie («lenti a colori»/«lenti trasparenti» di Georges Mounin; *interpr(es)orator*, di Cicerone; «equivalenza formale»/«equivalenza dinamica» di Nida), finendo per riservare un posto ai *ciblistes* tra gli «amateurs de verres transparents», e cioè: traduttori di opere «come se fossero state scritte direttamente nella lingua tradotta», alla maniera inventiva degli «oratori» (e seguendo, di Nida, l'opzione della «equivalenza dinamica»<sup>18</sup>), sembra riaprire un fronte sul passato controverso di quell'*interpr(es)* ciceroniano. Potremmo seguire ancora a lungo l'appassionata serie di argomentazioni intorno alle scelte teoriche dei *ciblistes*, accanto ai quali Ladmiral si colloca, insieme a Mounin e, probabilmente, ad un folto seguito di traduttori che praticano (o hanno praticato) adattamenti o «deformazioni» (Berman) degli originali – tutti adepti che restano per lo più anonimi, o vengono presi in esame solo nei casi di rilevanza delle opere tradotte o di qualche teoria ivi sottesa. Ma forse, per questa via, si finirebbe ancora per tornare sui nostri passi per girarci intorno; l'uscita di sicurezza è stata imboccata da chi ha tentato di sperimentare nuove piste, propriamente ermeneutiche<sup>19</sup>.

## 2. Traduzione ed esecuzione

Visto il continuo riemergere delle tracce di quella che, in fondo, è la prescrizione metaforica di un metodo (inserita in un circuito ermeneutico che ha impegnato a lungo la filosofia<sup>20</sup>), non stupisce che, spesso, invece che con la tradu-

<sup>18</sup> Jean-René Admiral, *La question du littéralisme*, in *Sourciers ou cibliste*, Paris, Les Belles Lettres, 2014, p. 9 («Mes sourciers sont amateurs de “verres colorés” et traduisent *ut interpr(et)es*, c'est à dire pratiquant l'“équivalence formelle” alors que mes ciblistes sont amateurs de “verres transparents” et traduisent *ut orator(es)*, c'est -à-dire en usant de l'équivalence dynamique. Encore eussé-je pu allonger le liste de ces auteurs qui, entre Cicéron et la linguistique moderne, fournissent une généalogie (sinon une validation) au clivage que j'ai établi entre ces sourciers et ces ciblistes»).

<sup>19</sup> Una di questa mi sembra consistere nel «promuovere» la traduzione a rango di ermeneutica letteraria, di fatto a modalità critico-esegetica, applicata a indagare la letteratura intesa come una lingua che da sempre traduce in parola esperienze e visioni, offrendo ospitalità a ciò che è «estraneo» e irriducibile alla logica del mondo. Per questi percorsi rinvio a Carlo A. Augieri *Dalla logica proposizionale all'alterità dell'immagine nel testo letterario: per un'ermeneutica della traduzione*, in *Traduzione e scrittura letteraria* cit., pp. 71-84 e a Augusto Ponzio, *Scrittura dialogo alterità: tra Bachtin e Lévinas*, Firenze, La Nuova Italia, 1994.

<sup>20</sup> Il volume di S. Nergaard (*Teorie contemporanee della traduzione* cit.) nella sezione *La traduzione da un punto di vista filosofico* contiene letture di Willard van Orman Quine, Hans Georg Gadamer e Jacques Derrida. Naturalmente, la schiera dei «non contemporanei» è più numerosa e riunisce nomi esemplari: Cicerone e San Girolamo, Bruni, Lutero, Goethe, von Humboldt,

zione, i teorici abbiano sentito l'esigenza di cominciare saggiare i confini condivisi con l'interpretazione e le regole di obbedienza alla lettera che la governano. Il processo, indubbiamente, non è lineare e coincide con il predominare delle teorie ermeneutiche generali rispetto agli aspetti specifici del tradurre in cui sono implicati, in prevalenza, specialisti del linguaggio. In quanto alla funzione trainante dell'ermeneutica, l'atteggiamento di Steiner, su tale fronte, appare tendenzialmente propenso a comprendere le operazioni traduttive entro il perimetro di una situazione «totalizzante», attraversata da molteplici operazioni di «trasferimento semantico»:

Una 'teoria' della traduzione, una 'teoria' del trasferimento semantico, deve significare una di queste due cose. O è una maniera intenzionalmente affinata, orientata in senso ermeneutico, di designare un modello operativo di *tutti* gli scambi significativi, della totalità della comunicazione semantica (compresa la traduzione intersemiotica o 'trasmutazione' di Jakobson). Oppure è una sottosezione di un tale modello con riferimento specifico agli scambi interlinguistici, all'emissione e alla ricezione di messaggi significanti tra lingue diverse. I capitoli precedenti hanno illustrato le mie preferenze. La designazione 'totalizzante' è la più istruttiva perché sostiene che tutti i procedimenti di articolazione espressiva e di ricezione interpretativa sono processi di traduzione, in forma intralinguistica o in forma interlinguistica. Il secondo uso – la traduzione coinvolge due o più lingue – ha il vantaggio di essere ovvio e corrente; ma è, ritengo, dannosamente restrittivo<sup>21</sup>.

Questo è il perimetro ermeneutico dove trova luogo la definizione dei «tre sensi principali del termine "interpretazione"» (cioè commentare, tradurre e recitare), che apre a una sorta di categoria inedita: quella degli «esecutori di significato», accomunando interpreti/commentatori, interpreti/traduttori ed interpreti/attori. Steiner spiega:

L'interprete è un decifratore e un commentatore di significati. È un traduttore di lingue, culture e convenzioni di rappresentazione. Per sua natura è un esecutore, qualcuno che 'mette in atto' il materiale che ha davanti a sé per dargli una vita intelligibile. Da questo deriva il terzo significato principale del termine 'interpretazione': un attore interpreta la parte di Agamennone o Ofelia; un ballerino interpreta una coreografia di Balanchine; un violinista interpreta una *partita* di Bach. In ciascuno di questi esempi l'interpretazione è comprensione attraverso l'azione, immediatezza dell'azione<sup>22</sup>.

Schleiermacher, Ortega y Gasset, Croce, Benjamin (S. Nergaard, *La teoria della traduzione nella storia* cit.).

<sup>21</sup> G. Steiner, *Dopo Balele. Aspetti del linguaggio e della traduzione* cit., p. 334. Anche Paul Ricoeur segnerà la doppia opzione di Steiner (*Le paradigme de la traduction*, in *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, pp. 21-22).

<sup>22</sup> G. Steiner, *Una città secondaria*, in *Vere presenze* cit., p. 21.

Si dirà che da sempre gli interpreti appartengono alla categoria degli «esecutori» e basterebbe tornare a rivolgersi a un teorico come Georges Mounin per riprendere familiarità con tutte le metafore «trasportatrici» dell'idea di «far passare significati» in altra lingua o in altri discorsi. Ma lo sguardo di Steiner va oltre la coppia filologica «*interprēs/translateur*», piuttosto inedita, che per Mounin indica «la prima distinzione specifica fra l'interprete, che opera sulla lingua orale, e il traduttore, che lavora su quella scritta»<sup>23</sup>. È piuttosto curioso, ma la metafora teorica estesa all'azione dell'interprete di teatro, oltre che al traduttore, seppure non accompagnata da altrettanta consapevolezza e incisività, era circolata intorno ai primi del Novecento e, sotto il profilo storico, è piuttosto notevole rilevare come il rapporto a due o a tre che vi converge sia stato talvolta chiamato in causa, senza intenti censori in abbozzi di teorie della traduzione, come in questa riflessione di Jacopo Darca (*alias* Corrado Pavolini?) che, da esperto traduttore e uomo di teatro quale era, ne fa uso per confrontare sette versioni del *Cimetière marin*<sup>24</sup>:

Secondo l'Aneschi (*Poeti antichi e moderni tradotti dai Lirici nuovi: Il Balcone*, Milano, 1945), a tradurre poesia occorrerebbe una ricostruzione del testo con un proprio spirito poetico; per lo Schacherl invece – recensore del volume in *Inventario* (1945, n.1) – la miglior traduzione poetica sarebbe quella meno personale; quella compiuta su un piano strettamente critico e filologico. [...] Si scorge subito quanto di polemico contengano le due contrastanti affermazioni. Una facile analogia ci trarrà a ricordare gli opposti pareri che agitano il campo della scena a proposito della figura e dei compiti dell'Attore. Da una parte si difende l'attore «ispirato», capace cioè di riplasmare col proprio temperamento il «personaggio scritto» fino a farne una creatura viva, qualunque essa poi debba risultare rispetto al testo; dall'altra si esalta l'attore impersonale, l'attore-mariionetta, puro strumento vocale e plastico d'una realtà in sé compiuta nelle parole del poeta drammatico. Superfluo aggiungere che le due posizioni, inconciliabili in teoria, si conciliano d'incanto nella pratica: ogni qual volta si produca un felice incontro tra la natura del personaggio e le caratteristiche psico-fisiche dell'attore chiamato ad incarnarlo. (Anche l'attore è un «interprete». Anche per l'attore, ciò che in ultima analisi si richiede è l'«approssimazione più verisimile» alla creatura ideale proposta dal poeta; esattamente come per il traduttore, che

<sup>23</sup> Georges Mounin, *L'«interprēs» e il «translateur» in Teoria e storia della traduzione (Traduction et traducteurs)*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 18-19.

<sup>24</sup> In quanto all'attribuzione di identità a Corrado Pavolini (di cui conoscevo solo la firma Corrapà per «Il Centone», segnalatami da Silvio Ramat), occorre riferirsi a Martina Gentili (*Vita da uomo del Giovane Holden. Prima di Adriana Motti, Prima di Matteo Colombo*, rivista online «Tradurre», 7, 2014) che, nel suo commento alla nuova versione del celebre romanzo di Salinger (curata da Colombo), ne ricostruisce la cronistoria, citando il contributo di Gina Guandalini (*Il giovane Holden e le traduzioni*, «L'Ape musicale», 27 maggio 2014) dove si rivela che Jacopo Darca, traduttore dell'edizione del 1952 (*Vita da Uomo*, Roma, Gherardo Casini), sarebbe Corrado Pavolini.

– Valéry c'insegna – non può illudersi di aver mai dinanzi a sé «il senso vero di un testo»). Si capisce che, in assoluto, ogni traduzione di poesia è un assurdo; così come ogni interpretazione scenica d'un personaggio poetico. Si deve perciò rinunciare a recitare – a tradurre? Le migliori e più consolanti riuscite si produssero sempre sotto il segno dell'empirismo. E se il più spesso un troppo personale intervento del traduttore volge a vana soperchieria, in più vari e benedettissimi casi (citeremo ancora, esempi ormai classici, il Góngora e lo Shakespeare ungarettiani) esso dà luogo ad acquisizioni liriche definitive: allo stesso modo che nella maggioranza dei casi una versione stretta dell'originale scade nell'innaturale, e talvolta (basti l'Eliot di Montale, fedelissimo) si raggiungono per via critica risultati di perfetta validità poetica<sup>25</sup>.

Nel lungo estratto della riflessione di Darca, le alternative *interprēs/orator* sono entrambe presenti sotto spoglie non troppo mentite: l'*ut interprēs* accompagna sia l'atteggiamento *sourcier* dell'interprete/traduttore (Schaecherl e il suo ideale filologico) che quello dell'interprete/attore (la marionetta). Allo stesso modo, la metafora opposta (l'*ut orator*, o il ruolo da *cibliste*, secondo Ladmiral) riguarda il traduttore che si esprime con «spirito soggettivo» e l'attore che interpreta la propria parte in modo ispirato. Dal momento che viene affermato: «Anche l'attore è un "interprete"» (aggiungendo poi «come il traduttore»), all'attore vengono riconosciuti e richiesti meriti o difetti misurati con identico metro di paragone (misurato sulla fedeltà/infedeltà). Le formule canoniche non sono emerse esplicitamente, ma il nodo resta percepibile: la riflessione si svolge comunque sul crinale del giudizio circa l'atteggiamento più o meno ligio al senso o alla lettera dell'interprete che traduce mentre la metafora dell'attore serve da sottolineatura di comparazione. Il pensiero di Darca, che si spinge fino a vedere, nella posizione di Anceschi, uno sbilanciamento che fa coincidere traduzione efficace e recitazione brillante (per cui l'«attore ispirato» si trova a fianco il traduttore «infedele» ma efficace) e a rilevare in quella di Bruno Schacherl – il grande traduttore di Stendhal – un ideale equilibrio tra interpretazione e traduzione, entrambe trasparenti e «invisibili» (paragonate all'azione impersonale e meccanica, dell'interprete-attore), non fa che riprodurre il sostanziale dilemma di sempre (da qui l'alternativa retorica: «Si deve perciò rinunciare a recitare – a tradur-

<sup>25</sup> Jacopo Darca [presunto pseudonimo di Corrado Pavolini (1898-1980), critico, scrittore, traduttore e regista, fratello di Alessandro Pavolini, ministro della cultura del regime fascista, ucciso a Dongò nel 1945], *Nota per Sette traduttori italiani del «Cimetière marin»*, in «Poesia VII», 1947. Si tratta di un numero speciale di traduzioni poetiche; Tentori cura la traduzione di un estratto del famoso saggio di Ortega y Gasset, *Miseria e splendore della traduzione*, 1937 (il contributo si può leggere ora raccolto in José Ortega y Gasset, *Miseria e splendore della traduzione*, tr. it. di Claudia Razza, Genova, il Melangolo, 2001). I sei traduttori in questione di Valéry, sono Folco Gloag, Corrado Pavolini, Maria Algranati, Renato Poggioli, Beniamino Dal Fabbro, Mario Praz, Oreste Macrí. Segnalo l'interesse tuttora vivo per il testo di Valéry, oggetto, tra altri esempi, di una traduzione comparata (tra la propria versione e quella di Mario Tutino, edita nel 1963 e 1995) da parte di Augusto Ponzio (in *Traduzione e scrittura letteraria*) cit. pp. 31-39.

re?»). L'estensore della nota dichiara di non propendere né per l'una né per l'altra prospettiva teorica ma le sue conclusioni salomoniche si incanalano comunque nel solco del tradizionale dibattito su fedeltà, infedeltà ed efficacia della traduzione, ovvero: «ricostruzione con un proprio spirito poetico», da un lato, e esercizio critico-filologico, dall'altro, un ruolo chiarito attraverso la capacità di esecuzione e di «fare vero» (vero punto di forza dell'«analisi conoscitiva» del metodo Stanislavskij) propri dell'attore<sup>26</sup>. Procedendo nelle sue valutazioni comparative delle diverse traduzioni del *Cimetière Marin*, descritte sul filo dei gesti («risentimento», «autorità») e dei sentimenti espressi, da uomo abituato alla regia, Darca (Pavolini?) si servirà ancora di quel paragone per ribadire come a una interpretazione realizzata in maniera più incisiva, in uno stile più soggettivo, corrisponda un risultato meno fedele ma più efficace (sebbene, in ultima istanza, egli finisca per auspicare un miracoloso incontro, quasi una «conciliazione tra i due estremi», cioè tra una «fedeltà formale» – sostanzialmente «fedele alla lettera» – e una «decisa rielaborazione esteriore»):

Delle cinque [quelle di Poggioli, Dal Fabbro, Macrí, Praz e Pavolini] la versione Dal Fabbro è certo quella che si presenta fornita di maggiore autorità: risentimento personale, e forse qua e là anche arbitraria [...]. Tra tutte, è quella di Valéry la meno «fedele»; ma probabilmente offre del poema l'equivalente più sostanzioso [...]. Il saggio di Pavolini si distingue subito, secondo i modi della sua propria poesia, per sciolta e accorata melodiosità verbale [...]. Tra Poggioli, Praz e Macrí il giudizio può rimanere incerto. Ciascuna delle tre versioni è notevole, e nessuna riesce a convincere<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Si noti come, nell'immediato dopoguerra, gli echi della lezione immedesimatrice e ispirata (perciò distante da quella di Diderot, indirettamente evocata dall'immagine della marionetta) del grande maestro Konstantin S. Stanislavskij, non sembrano essere tramontati. Inoltre, proprio nel paragrafo dedicato alla voce *Analisi* ci troviamo dinanzi ad un autentico esercizio di «arte del conoscere» il personaggio attraverso criteri metainterpretativi (si veda: Konstantin S. Stanislavskij, *Periodo della conoscenza*, in *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, trad. Anna Morpurgo e Maria Rosaria Fasanelli, a cura di Fausto Malcovati. Prefazione di Giorgio Strehler, Roma-Bari, Laterza, 1988-2011, pp. 9 sgg. E, inoltre, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, trad. Elena Povoledo, a cura di Gerardo Guerrieri, prefazione di Fausto Malcovati, Roma-Bari, Laterza, 1968-2003).

<sup>27</sup> J. Darca, *ivi*, p. 118. Riproduco il giudizio sulla versione macriana, considerata «fedele» ma «interpretata» secondo troppa tecnica mentre difetterebbe di creatività. Si veda Darca: «Per Macrí non si vorrebbe che trovar lodi. L'impegno suo è alto; tenace e fin cavillosa la preparazione. Ma in quel severo guardarsi da ogni banalità, da cadenze ovvie, finisce con l'intricare il suo problema al punto di togliere alla parola, alla frase, quel minimo di vitalità naturale in cui l'arte, anche la più controllata, respira. Egli procede come per un lavoro di mosaico, a tasselli: tanto che il moto strofico gli si disarticola e rompe in schegge da catalogo lirico, destinate a non più trovare la loro unità» (*ivi*, p. 119). Segnalo anche, ma forse il richiamo è casuale, l'immagine benjaminiana (che sembra trasparire, con valore opposto, nella frase da me sottolineata nel pensiero di Darca) che illustra la diversa natura dell'obbedienza alla necessità della «conservazione del senso» rispetto alla «fedeltà alla lettera». Cito: «Come i frammenti di un vaso, per lasciarsi riunire e ricomporre, devono susseguirsi nei minimi dettagli, ma non perciò somigliarsi, così, invece di assimilarsi al significato dell'originale, la traduzione deve amorosamente, e fin nei minimi dettagli, ricreare

Diversi decenni addietro, prima di Darca, anche Pirandello (ancora un «uomo di teatro» e forse non casualmente) si era interrogato sul rapporto tra interprete e tradurre; la sua era stata una presa di posizione francamente critica, espressa in un suo celebre saggio (pubblicato nel 1908, sull'«Antologia»), *Illustratori, attori e traduttori*, dove, all'interno dell'ambito più esteso di una riflessione circa il rapporto tra tecnica «riproduttiva» e ispirazione nelle varie arti (pittura, musica, poesia), lo scrittore siciliano finiva per esplicitare una sua «poetica della traduzione» tanto originale quanto di radicale censura, partendo dal presupposto che l'«illustratore», l'«attore» e il «traduttore» non fossero che allestitori di una competenza di mera esecuzione, «traduttrice» e assolutamente non autori «in proprio»:

Illustratori, attori e traduttori si trovano difatti, a ben considerare, nella medesima condizione di fronte all'estimativa estetica. Tutti e tre hanno davanti a sé un'opera d'arte già espressa, cioè concepita ed eseguita da altri, che l'uno deve tradurre in un'altra arte; il secondo, in azione materiale; il terzo, in un'altra lingua<sup>28</sup>.

Dinanzi a simile commistione, Pirandello (che, come si vede, alla stregua di Steiner, riconosce alle tre pratiche la peculiarità di muoversi sul comune piano dell'esecuzione di «significati già espressi», quindi non in quanto operazioni autonome), finisce per chiedersi: «Come saranno possibili queste *traduzioni?*», facendo eco, per proprio conto, alla domanda di Croce – e il fatto è già di per sé notevole, data la distanza tra i due. Lo scrittore ricorre infatti all'autorità crociana per illustrare «in tutti e tre i casi la diminuzione e il guasto»<sup>29</sup>. Dire che ci troviamo di fronte agli abituali rilievi (del tradurre *ut interpres/ut orator*) è scontato, e Pirandello li elenca categoricamente. Il difetto dell'esecuzione dell'illustratore sarebbe quello di essere un interprete poco fedele alla lettera («un illu-

nella propria lingua il suo modo di intendere, per far apparire così entrambe – come i cocci frammenti di uno stesso vaso – frammenti di una lingua più grande». W. Benjamin, *Il compito del traduttore* (*Die Aufgabe des Übersetzers*, 1921, 1923), in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962, p. 46. Il saggio, riproposto ancora di recente sempre a cura di Renato Solmi e con un saggio di Fabrizio Desideri (Torino, Einaudi, 2006), si trova anche antologizzato in S. Nergaard, *La teoria della traduzione nella storia* cit., pp. 221-236).

<sup>28</sup> Luigi Pirandello, *Illustratori, attori e traduttori* (1908), ora in *Saggi, Poesie, Scritti Vari*, a cura di Manlio lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1960, p. 217.

<sup>29</sup> *Ibidem*. La frase conclude proprio il riferimento a Croce: «Nota qui giustamente Benedetto Croce nella sua *Estetica*, che non è possibile ridurre ciò che ha avuto già la sua forma estetica ad altra forma, anche estetica, e che ogni traduzione quindi o sminuisce o guasta: l'espressione resta sempre una, quella dell'originale, essendo l'altra più o meno deficiente, cioè non propriamente espressione; che non è possibile, insomma una riproduzione della medesima espressione originale, ma tutt'al più la produzione d'un'espressione somigliante, più o meno ad essa... Questo che il Croce dice per le traduzioni vere e proprie, cioè per chi da una lingua traduce in un'altra, è vero anche per l'illustratore e per l'attore, come veri altresì sono in tutti e tre i casi la diminuzione e il guasto».



stratore, per quanto interpreti bene il sentimento del poeta non riuscirà mai, per la stessa natura della sua arte, a rendere quello che vi è di fluttuante nell'espressione poetica»); quello dell'attore, rispetto al commediografo, consisterebbe nel «tradurre» in modo «più reale e tuttavia men vero il personaggio» (proponendo «una maschera anziché una vera incarnazione»<sup>30</sup>), mentre il traduttore sarebbe sempre un «esecutore» potenziale e un «trasmutatore» abile nel «travestimento» delle parole. Pirandello non usa la parola interpretazione, neppure per esaminare l'operazione in cui, nel tradurre, si interpretano le parole per individuare il rapporto con l'equivalente presunto in altra lingua (come fa lui stesso, per valutare la «non corrispondenza» tra la parola tedesca *liebe* e la parola italiana *amore*); questa fase appare, però, come appiattita e camuffata nella sua immagine dell'«esecuzione», per significare l'atto che (interpretando) *permette* di «prendere e trasferire» qualcosa, in maniera deformata, nella traduzione. Particolarmente efficace appare a questo proposito la metafora dell'albero trapiantato ma «generato da un altro terreno», e quindi «vestito da altre foglie», che «stormiranno altrimenti perché mossi da altra aura ideale». L'albero non è più quello perché ha trovato un'altra «esecuzione» (di altra natura), dice in qualche modo Pirandello, ma è vero che allo scrittore non interessa valutare il ruolo dell'interpretazione nell'atto del tradurre, bensì dimostrare l'impossibilità della traduzione, proprio perché dipendente da una eventuale interpretazione, in ogni caso «estraniante». Infatti, dopo l'autorità di Croce (e quella di Dante) è da Pascoli che Pirandello finisce per prendere in prestito l'equazione che lo riporta al contesto di un'«esecuzione» – imperfetta – perché non in grado di salvaguardare il «di dentro» mutando il «di fuori»:

Nei suoi *Pensieri e discorsi* Giovanni Pascoli parlò dell'arte e dei modi della traduzione [...], segnatamente degli autori classici antichi, e disse: «... Che è tradurre? – Così domandava poco fa il più geniale dei filologi tedeschi; e rispondeva: – Il di fuori deve divenir di nuovo; il di dentro restar com'è. A dir più preciso, resta l'anima, muta il corpo; la vera traduzione è metempsicosi →»<sup>31</sup>.

A leggere bene la scelta del brano di Pascoli, citato da Pirandello («Non si poteva dir meglio; ma la tagliente definizione non recide i miei o i nostri dubbi. Mutar di veste (*Travestie*), in italiano può essere “travestimento” e “travestire” ha in italiano mala voce. Dunque intendiamoci, dobbiamo dare allo scrittore antico una veste nuova, non dobbiamo travestirlo. Troppo abbiamo, per il passato, travestito, e a bella posta e senza volere»<sup>32</sup>), si rileva che ciò che lo scrittore con-

<sup>30</sup> Ivi, pp. 213, 215, 219.

<sup>31</sup> Ivi, p. 219.

<sup>32</sup> *Ibidem*. Lo scrittore siciliano cita Pascoli e in nota rinvia a *Pensieri e discorsi* (Bologna, Zanichelli, 1907). Si veda: *La mia scuola di grammatica*. Nella citazione, Pirandello non precisa il nome del filologo tedesco, per altro non indicato neppure da Pascoli. Molto probabilmente si

divide con il poeta romagnolo consiste proprio nel processo dell'esecuzione-interpretazione prodotto nell'atto del tradurre. Ma Pascoli, procedendo oltre nel bilancio della sua «Scuola di Grammatica», non arriva a negare *in toto* la traduzione; così come aveva dichiarato «[a] me resta sola l'interpretazione», ribadirà: «io non farò che tradurre» e, accingendosi a rispondere alla domanda – proprio quella commentata da Pirandello e ripetuta come in una eco a se stesso («Ma che è tradurre?») – chiarisce il suo pensiero in termini di una possibile negoziazione:

[...] il fatto è che per noi il problema del tradurre non è così semplice. Noi non abbiamo sempre o non abbiamo spesso la veste da offrire allo scrittore antico di prosa o di poesia: o almeno non l'abbiamo lì pronta: almeno non la sappiamo lì per lì scegliere. E poi, quanto a metempsicosi, è giusta (almeno per questo proposito del tradurre) la distinzione di corpo e d'anima? Non è giusta. Mutando corpo si muta anche anima. Si tratta dunque non di conservare all'antico la sua anima in un corpo nuovo, ma di deformargliela meno che sia possibile; si tratta di scegliere per l'antico la veste nuova, che meno lo faccia parere diverso e anche ridicolo e goffo. Dobbiamo, insomma, osservare, traducendo, la stessa proporzione che è nel testo, del pensiero con la forma, dell'anima col corpo, del di dentro col di fuori<sup>33</sup>.

Le immagini appaiono desuete, connotate da metafore ispirate all'esegesi dei testi sacri, ma il campo si restringe al processo (jakobsoniano) propriamente interlinguistico, e non desta sorpresa questa anticipata visione dell'«invisibilità del traduttore» (quando non interpreta troppo), come non stupisce che Pirandello non si adegui neppure a tale consuetudine, anzi finisca per criticare l'implicita ricaduta del presupposto pascoliano dentro il «vecchio errore della critica classica e romantica, di considerare cioè la forma come *un di fuori*», per spingersi, infine, ricordando De Sanctis e gli «altri valentuomini che han disputato di critica estetica», a ribadire il doppio paradosso del traduttore che finisce per separare il legame mistico tra «corpo» («pensiero») e «anima» (la «forma»):

Ma se potesse veramente separarsi il contenuto artistico dalla sua forma, corpo sarebbe il pensiero, anima la forma. Il pensiero d'uno scrittore, antico o nuovo,

tratta del filologo U. Wilamowitz-Möllendorf; lo rivela Emilio Betti in una nota in cui aggiunge molti riferimenti (e tra questi a Croce, a Wilamowitz, alla germanista francese Geneviève Blaquais), richiamando le loro teorie traduttive e, insieme, quelle di Goethe. Si veda: Emilio Betti, *Teoria generale dell'interpretazione*, Milano, Giuffrè, 1990, II, pp. 687-688 e pp. 690-694.

<sup>33</sup> Rispettivamente, L. Pirandello, *Illustratori, attori e traduttori* cit., p. 219 e Giovanni Pascoli, *La mia scuola di grammatica, Pensieri e discorsi* [1895-1906], *Prose di varia umanità*, in *Tutte le opere di Giovanni Pascoli, Prose I*, a cura di Augusto Vicinelli, Milano, Mondadori, 1946/1971, p. 247. Qualche pagina dopo (che però Pirandello non cita), Pascoli si accinge a distinguere traduzione e interpretazione, precisando che chi intende compiere un atto ermeneutico soltanto, il *fidus interpres* (impegnato a «rendere e il pensiero e l'intenzione dello scrittore» e a farlo capire) non deve attenersi alla regola *verbum verbo*, propria del compito del traduttore. Tuttavia ammette anche che «nella scuola», «all'interpretazione deve tener dietro la traduzione» (ivi, p. 249).

quel che egli ha voluto dire, il concetto della cosa, insomma, noi possiamo bene renderlo, tradurlo in altra lingua, farlo intendere comunque: l'anima non possiamo rendere, la forma, che – in arte – è tutto. Mutando il corpo, cioè il pensiero, si muta anche l'anima, cioè la forma: questo è ovvio. Ma serbandolo il corpo, il pensiero, gli si può dare un'anima, una espressione diversa? Questo tenta la traduzione. E tenta l'impossibile: come far vivere un cadavere inalandogli un'altra anima<sup>34</sup>.

Più generalmente, a Pirandello appare discutibile il passaggio (l'operazione di *trans ducere*, portare oltre) sia del «senso» che della «forma» – cioè le modificazioni inevitabili del trasferire (o del «voltare», come dirà Bianciardi) –, da un doppio punto di vista interpretativo e traduttivo: vale a dire, quando si è «capito» bene il senso e si è «reso» bene con parole, perché il risultato rimane un'opera «sommigliante», «ma la stessa, no». In sostanza, il doppio ruolo implicito dell'interprete-traduttore è preso di mira in modo radicale e viene considerato comunque insoddisfacente sia per l'inaffidabilità nel grado di capacità d'interpretazione sia perché, come rileva Mario Fubini, Pirandello si colloca tra coloro che non si rassegnano «a tralasciare il confronto fra l'originale e la traduzione»<sup>35</sup>. Fubini, che non esita a vedere le valutazioni di Pirandello vicine a quelle di Croce, sottolinea anche la loro convergenza con la posizione molto critica di De Lollis, espressa nei confronti della traduzione della *Chanson de Roland* da parte di Luigi Foscolo Benedetto, dove ripete quasi alla lettera gli appunti di Pirandello. Fubini discute il punto in cui De Lollis ritesse il mito dell'irripetibilità del testo originale e commenta:

[De Lollis] afferma che la «conditio sine qua non» di una traduzione che sia opera d'arte «è che il traduttore riveda coi propri occhi quel che l'autore originale ha visto coi suoi, mille o duemila anni fa». «E poiché» soggiunge il De Lollis «non potranno mai essere al mondo due coppie d'occhi che vedano le medesime cose allo stesso modo, da ciò segue che sempre, irrimediabilmente l'opera originale e la traduzione saran due cose diverse non solo nella intimità loro, ma perfino in tutti i particolari di stile, di lingua, di ritmo che ogni ispirazione sincera si foggia in una combinazione tutta sua e del tutto irriflessa»<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> L. Pirandello, *Illustratori, attori e traduttori* cit., p. 220.

<sup>35</sup> Mario Fubini, *Sulla traduzione*, in *Studi di varia umanità in onore di Francesco Flora*, Milano, Mondadori, 1963, p. 790.

<sup>36</sup> Ivi, p. 802. Fubini richiama il titolo della recensione di De Lollis (È possibile tradurre? Ristampato in *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento*, a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1926, pp. 268-276) dove segnala l'analogia con l'opinione critica di Pirandello. Il contributo di Fubini, che risponde a tema ad uno scritto di Flora sul tradurre, è una motivata difesa delle traduzioni – ne cita molte e famose – e non concorda né con De Lollis né con Pirandello (in una nota iniziale, difende persino lo stesso Croce dal dogmatismo dei suoi interpreti, nel suo appunto contro la traduzione). Chiude con questa frase dirimente: «l'antinomia che ci era parsa insuperabile della possibilità e dell'impossibilità della traduzione ci si svela come un duplice aspetto

Il punto di vista di De Lollis non riguarda la «differenza delle lingue» mentre sembra sfiorare, forse per caso, il problema ermeneutico dell'impossibile «fusione delle orizzonti», che sarà dibattuto anni dopo<sup>37</sup>; riguarda invece l'individualità estetica dell'opera d'arte, di cui Pirandello valuterà in modo critico la dicotomia indebita del binomio «pensiero» (l'«intimità» dell'opera) e «forma» («stile, lingua»). In realtà, la vicinanza delle due posizioni è più sottile e consiste proprio nel rinvio al ruolo dell'interpretazione nella traduzione: le due «coppie d'occhi» che non si replicano, di De Lollis, rimandano, infatti, alla sconfessione di Pirandello quando dubita della capacità di interpretazione-esecuzione dell'illustratore. Si veda Pirandello:

[...] risulta evidente che la pittura è più limitata della poesia; e che perciò un illustratore, per quanto interpreti bene il sentimento del poeta non riuscirà mai, per la natura stessa della sua arte, a rendere quel che vi è di fluttuante nell'espressione poetica. Il sentimento reso visibile, rappreso per così dire nei confronti del disegno, diventa piuttosto sensazione. Le immagini del poeta, fissate, avvengono. Questo, ripeto, quando l'illustratore non falsi, cioè non interpreti male l'immagine espressa del poeta. E l'interpretazione fedele è così difficile, per non dire impossibile! Più l'artista è valente, più vede ed esprime in un modo suo proprio particolare. Tre pittori messi nelle stesse condizioni di luce e d'ambiente, a ritrarre qualcuno lì dinanzi a loro, vivo e spirante, faranno tre ritratti differenti: immaginiamoci che faranno d'una figura ideale, d'una scena finta in un libro!<sup>38</sup>

Né *sourcier*, né *cibliste* dunque: nello scrittore siciliano, all'origine di questa «fallacia del tradurre», si conferma l'idea che va oltre la censura di qualsiasi fraintendimento interpretativo, al punto di presupporre che, paradossalmente, a teatro, per evitare la «rappresentazione scenica, traduzione o interpretazione di essa, copia più o meno somigliante» di un'opera d'arte, solo la commedia dell'arte o l'improvvisazione potrebbero essere viste come *originali*! Ma è chiaro ad ognuno che il terreno in cui si muovono sia Pirandello sia De Lollis è quello della salvaguardia dell'assoluta originalità e spiritualità dell'opera, come in Croce, ma, in modo più o meno consapevole, sono toccate le problematiche specifi-

di un'unica verità, essendo il tradurre impossibile e nello stesso tempo possibile e consistendo l'errore nell'affermare come unica valida e esclusiva una sola di quelle proposizioni» (ivi, p. 804).

<sup>37</sup> Qui si allude, per un verso, a Maurice Blanchot (*Traduire*, in *L'amitié*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 69-73) per ricordare che, grazie a quelle sue fondamentali pagine di commento a Walter Benjamin, una volta riconosciuto al traduttore il ruolo di «maestro segreto della differenza delle lingue» (G. Puglisi, *Introduzione a L. Venuti, L'invisibilità del traduttore* cit., p. 7), cadrà ogni luogo comune di negatività dell'impossibile corrispondenza tra le lingue. Per un altro verso, la frase («il traduttore riveda coi propri occhi quel che l'autore originale ha visto coi suoi, mille o duemila anni fa») sembra toccare da vicino tematiche dibattute intorno al famigerato «scetticismo ermeneutico». Rinvio a Eric D. Hirsch jr, *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria (Validity in Interpretation, 1967)*, trad. e introduzione di Gaetano Prampolini, Bologna, il Mulino, 1973, pp. 161 sgg. e pp. 265 sgg. (dove si commenta la teoria della «fusione degli orizzonti» in Gadamer e Heidegger).

<sup>38</sup> L. Pirandello, *Illustratori, attori e traduttori* cit., p. 213.

che al rapporto tra questioni di estetica, interpretazione e traduzione; non è un caso che Pirandello finirà con l'evocare l'atto di ripensamento interiore, insito in ogni atto di lettura e, maggiormente, nella critica<sup>39</sup>. Fubini, che nella concezione pirandelliana coglie anche l'atteggiamento difensivo del drammaturgo (segnalando, in questo, il «germe dei *Sei personaggi in cerca d'autore*»), rende conto dei confini rigidi imposti all'interprete e ne rileva le tracce perfino in un «superatore» del Croce, cioè Giovanni Gentile. Al filosofo, Fubini contesterà, infatti, proprio le «conclusioni per cui ogni opera di poesia dà luogo a tante diverse letture-interpretazioni-traduzioni («il nostro Goethe», «il nostro Dante）」, notando come queste «vengono a coincidere con quelle opposte del Pirandello»<sup>40</sup>. In realtà, Gentile, che sostiene il «diritto del traduttore», arriva veramente al paradosso colto da Fubini, partendo da una domanda e cioè se «il nostro leggere, se è intendere», non debba essere un «ricostruire e creare qualcosa di nuovo, che si possa dire quello stesso che fu scritto, ma non in quanto fu pensato nell'atto dello scriverlo, bensì in quanto è pensato nell'atto di leggerlo?». Insomma, per Gentile, i confini dell'interpretazione non esistono, vanno oltre l'intenzione dell'autore, riguardano la ricezione e il lettore ma, in maniera sintomatica, egli sovrappone totalmente le due operazioni e vede la parola «traduzione» dietro ogni gesto riconducibile alla ricerca del senso:

E c'è nulla che si presenti allo spirito immediatamente, e non sia prodotto dello spirito a cui si presenta? La traduzione c'è, se pure inavvertita. Io leggo Dante. Non voglio metterci nulla di mio. Non lo commento, non sostituisco parola a parola [...]. Leggo semplicemente. Ma ripeterò dunque quelle parole che furono dal Poeta vergate perché gli vibrarono nell'animo, e non furono se non appunto vibrazioni dell'animo suo. La ripetizione è impossibile, non perché Dante mortale è morto, e io che lo leggo non sono lui: in verità, Dante che io leggo è Dante immortale; è quell'uomo stesso, quello stesso animo che sono io; ma la ripetizione è impossibile perché quest'animo è sempre lo stesso variando continuamente<sup>41</sup>.

### 3. «L'interpretazione traducente»

Il pensiero di Gentile estende nuovamente le frontiere fino a far coincidere lettura (critica), interpretazione e ricezione. Si tratta di un aspetto indubbia-

<sup>39</sup> Ivi, p. 224.

<sup>40</sup> M. Fubini, *Sulla traduzione* cit., p. 810. Il filologo cita il saggio di Giovanni Gentile, *Il torto e il diritto delle traduzioni* (1920), ristampato in *Frammenti di estetica e di letteratura*, Lanciano, Carabba, 1921, pp. 369-375. Su questo tema anche Gianfranco Contini dedicò una precoce riflessione dal titolo *Di un modo di tradurre*, in «Ansedonia», II (1940), 2-3, pp. 20-25.

<sup>41</sup> G. Gentile, *Il torto e il diritto delle traduzioni*, in *Frammenti di estetica e di letteratura* cit., p. 374.

mente interessante ma, seguendolo, si perderebbe di vista il momento dell'approdo a idee più o meno recenti (da Benjamin a Blanchot e oltre) in cui la traduzione si troverà riconosciuta come «forma» letteraria originale, dopo aver oltrepassato l'accerchiamento tanto scomodo quanto presente ed esteso della cosiddetta «interpretazione traducente» che ci sta occupando. La formula appartiene a Emilio Betti che ha inteso tracciarne un'ampia fenomenologia scientifica. Betti, che scrive circa cinquant'anni dopo e conosce il saggio di Benjamin, fa cadere ogni atteggiamento censorio nei confronti della traduzione, dedicando un intero capitolo proprio alla «riproduzione transitiva attraverso una mutata dimensione». All'interno di un suo trattato veramente cospicuo e dettagliato sull'interpretazione, lo studioso (era giurista e quindi un interprete delle leggi) stila una vera e propria casistica che comprende tutte le «arti del trasferimento» (intersemiotico, si aggiungerebbe oggi), assunte in quanto «esecuzioni», derivate, cioè, a partire da testi (drammatici, musicali, insieme alla «lettura, la dizione di testi letterari»). Tuttavia, le distinzioni appaiono discriminanti: queste e altre operazioni di «trasferimento», compreso il commento critico<sup>42</sup>, hanno in comune il passaggio obbligato nell'interpretazione ma, a differenza dell'opera del traduttore, non riprodurrebbero se non dei «testi fiancheggiatori»; la traduzione, invece, «sostituisce a una forma rappresentativa non intelligibile un'altra forma equivalente che riesca intelligibile a una cerchia di lettori (o di ascoltatori) diversa da quella a cui era rivolta prima»<sup>43</sup>. In Betti, le metafore di «sostituzione» ed «equivalenza» più o meno esplicite – che sembrano anticipare di qualche decennio l'ampio territorio di quel «quasi come» traduttivo, delimitato da Umberto Eco<sup>44</sup> – sono vagliate come il prodotto contraddittorio di un «interprete traducente» costretto, per definizione e da Croce, a stare tra la lettera e il senso, continuando a muoversi, alla stregua dell'attore (ma il paragone appare ridimensionato da Betti perché diventerà oggetto di riflessione autonoma), sul terreno di una «pretesa identità»:

Nessuno osa contestare apertamente che l'intermediario traducente debba aver raggiunto per suo conto un'intelligenza del testo originale [...]. Ma con palese incoerenza si contesta da alcuni [Croce] che il tradurre presupponga un interprete [...], dato che la traduzione (si dice) ha da essere letterale [...]. Come la richiesta intelligenza possa essere raggiunta senza un'attività interpretativa, resta però un enigma. A chiarire l'enigma s'invoca una pretesa identità, che vi sarebbe tra traduzione e dizione; si osserva, cioè, che quella «traduzione letterale richiede

<sup>42</sup> Si veda il capitolo che Betti dedica alle differenze fra *Traduzione e libere elaborazioni conoscitive: parafrasi, commento, versioni in altro idioma. Ibridismo dei rifacimenti, delle epitome riassuntive, delle interpolazioni* (*L'interpretazione traducente in Teoria generale dell'interpretazione*, cit., pp. 677 sgg.).

<sup>43</sup> Ivi, p. 660.

<sup>44</sup> Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003 (per i temi qui trattati, si veda in particolare la sezione intitolata *Interpretare non è tradurre*).

intelligenza dell'originale, identica a quella del lettore di una poesia che ad essa si abbandona e fuori dal suo incanto non vuole uscire» [Croce]. Ma cotesta pretesa identità non sussiste. L'ufficio della dizione è essenzialmente diverso da quello della traduzione, se anche può ravvisarsi in quella un tratto elementare, embrionale, dell'interpretazione rappresentativa<sup>45</sup>.

Betti risponde a Croce e a Pirandello, si è già visto, accantonando – per poi riprenderlo nelle pagine dedicate alla «rappresentazione drammatica», musicale, della sceneggiatura... –, il paragone con il ruolo performativo dell'attore (implicito nella «dizione» e a cui riconosce il solo «tratto elementare, embrionale, dell'interpretazione rappresentativa») e ricollocando il traduttore nel suo doppio compito di ermeneuta capace di gestire il rapporto tra senso e lettera, e di indicare ai «nuovi lettori il senso in cui è da intendere il discorso originale». Il *leitmotiv* della fedeltà alla letteralità non scompare:

Par, dunque, lecito concludere che la fedeltà della traduzione non può essere una fedeltà estrinseca, relativa alla nuda lettera del testo e tale che non dà punto garanzia di coglierne il senso, ma fedeltà intrinseca al senso del discorso: e che l'equivalenza tra forme rappresentative (da sostituire l'una all'altra), ben lungi dal ridursi ad una impossibile equazione fra significati dei singoli vocaboli, nell'ambito dell'una e dell'altra lingua, importa essenzialmente una corrispondenza di sensi del discorso nell'una e nell'altra comunione di linguaggio. L'equivalenza, così concepita, addita bensì, a chi traduce, una mèta raggiungibile, ma insieme gli pone un compito ben altrimenti difficile e impegnativo di quel che potrebbe essere l'apprestamento di un calco o di un canovaccio, al quale il futuro lettore dovrebbe poi infondere vita o intessere l'ordito<sup>46</sup>.

Per Betti, in sostanza, il «processo dell'interpretazione traducete» diventa una questione di metodo, che invita a mediare tra la lettera e il senso, a comportarsi cioè da *interpretes* nei confronti della lingua del testo originale e da *orator* in quella d'arrivo, nella preliminare ricerca di una «equazione fra i significati delle parole» in grado di promuovere chi traduce a ri-scrittore possibilmente fedele (e soprattutto efficace) persino se si tratta di poesia:

Per la specifica problematica che propone la traduzione di opere di poesia, può riuscire istruttiva la successione di due fasi, attraverso le quali essa suole passare, destinata l'una alla ricognizione del senso con la maggiore aderenza al testo originale, l'altra alla riproduzione letteraria del senso raggiunto nello stile meglio rispondente alla nuova lingua<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> Ivi, p. 661. In nota si fa riferimento a Croce (in «Quaderni di critica», marzo 1949, 13, pp. 88 sgg.) ed a alcuni suoi seguaci.

<sup>46</sup> Ivi, p. 666.

<sup>47</sup> Ivi, pp. 687-688.

Si noti che Betti tende a fare un uso più parsimonioso di metafore mistiche (anima, spirito) e – senza però abolirle – le mescola ad un lessico più tecnico; parla di «riproduzione letteraria» della poesia in una «nuova lingua» (con competenza linguistica, evitando di dare l'impressione di comportarsi come se il senso esistesse «fuori» dalla lettera per il fatto di provenire da opere già realizzate), mettendo in conto, in sostanza, due operazioni che denotano consuetudine con i criteri di «letteralità» e di «letterarizzazione» di cui parlerà Berman<sup>48</sup>, dove il gesto interpretativo equivale a un momento tecnico, volto alla ricognizione del senso e quindi previsto come passaggio propedeutico il più scientifico possibile, per evitare di deformare la «visibilità del senso» da rendere (in uno «stile meglio rispondente», vale a dire in forma «letterarizzata»). Perciò, la «traduzione fedele» sembrerebbe dipendere non da una libertà illimitata, bensì dalla «maggiore competenza interpretativa» possibile (soprattutto filologica). L'esempio pratico viene affidato al commento di Fiammetta Moronti, incaricata della traduzione preparatoria di testi teatrali di Ugo Betti (scrittore e giudice, nonché fratello di Emilio), in vista dell'«adattamento» teatrale in francese – per cura del commediografo Maurice Clavel –, in cui si sottolinea ulteriormente il ruolo tecnico e letterale del momento interpretativo, impegnato a produrre un «testo il più possibile fedele al testo originale» (e ligio all'idea dell'«invisibilità») nella traduzione. Tuttavia, Fiammetta Moronti non pare liberarsi delle metafore apparentemente lontane dal linguaggio preferito da Emilio Betti (che sta citando il suo pensiero):

Chiunque conosce le insidie e le tentazioni del tradurre, sa che restare fedeli alla lettera senza tradire lo spirito è cosa assai difficile se non esiste un'adesione piena all'ispirazione e allo stile dell'autore, e che ciò esige un amoroso impegno, uno sforzo di comprensione affatto simile a quello di un'attenta esegesi critica. E sa anche che, indipendentemente dai frutti di tale sforzo, ben pochi autori, e soprattutto drammaturghi, resistono – almeno nella segreta coscienza del traduttore – a questo esame minuto, inevitabile, di ogni piega, ogni sfumatura, ogni inflessione del testo<sup>49</sup>.

«Restare fedele alla lettera senza tradire lo spirito» è la formula-guida dell'ermeneutica teologica e filologica, ripetuta nei secoli<sup>50</sup>, che sembra riaffiorare im-

<sup>48</sup> A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo della lontananza* cit., p. 33.

<sup>49</sup> E. Betti, *L'interpretazione traduce* in *Teoria generale dell'interpretazione* cit., p. 688. In nota è recato il rinvio a «Fiammetta Moronti, *Colloqui con Betti*, riprod. In un articolo commemorativo pubbl. nella «Fiera letteraria» del 21 giugno 1953, 25» (il 1953 è l'anno della morte di Ugo Betti, nato del 1892). Il testo a cui si allude potrebbe trattarsi del dramma *Irène innocente* (forse *La fuggitiva*, del 1953), adattato da Maurice Clavel nel novembre del 1954. Clavel stesso, in un lungo auto-commento, dedicato proprio ai patemi della traduzione e citato in nota da Emilio Betti, menziona anche *L'île aux chèvres* (1953) ovvero *Delitto all'isola delle Capre* del 1946 (*ivi*, p. 689).

<sup>50</sup> Anche Ladmiral, aprendo una sorta di squarcio di «teologia della traduzione» sui temi fondanti della tradizione esegetica (come lettera e spirito), sente il bisogno di puntualizzare che



mutata nell'opinione della traduttrice dei drammi di Ugo Betti (e, come si vedrà, la preoccupazione è ricorrente anche nello scambio di lettere tra il poeta Bigongiari e il suo traduttore, Antoine Fongaro<sup>51</sup>); tuttavia, tale formula ora è più evidentemente indirizzata a mostrare come il 'miracolo' della traduzione migliore possibile dipenda dalla scienza e dall'acume critico dell'interprete, armato di uguale acume estetico-letterario, al punto di attribuire al «bravo interprete-traduttore» la capacità di pervenire a toccare con mano la dimensione estetica: per cui solo un testo che 'regge' alla traduzione viene reputato 'buono'. Ecco il commento di Emilio Betti che segue la lunga testimonianza in cui Fiammetta Moronti evoca il luogo comune circa la difficoltà, per chi traduce, di rispettare l'imperativo ermeneutico della regola appena richiamata:

Confessione interessante [quella di F. Moronti], sia perché conferma ancora una volta la possibilità di ricevere dal testo originale la carica lirica del *discursus* poetico in ogni sua sfumatura, e di predisporre una sorta di metempsicosi, sia perché proprio al vaglio dell'analisi richiesta da codesto processo ermeneutico si scerverano i testi di poesia autentica, che 'resistono' e s'impongono col peso di uno stile inconfondibile, dai testi di minor consistenza, nei quali il nitore della forma cela una irrimediabile carenza di carica lirica: testi, che alla traduzione non resistono e non s'impongono. Qui come altrove al cimento dell'analisi interpretativa brilla la luce dell'ispirazione e del pensiero, ovvero il testo svela la sua inconsistenza. E chi traduce, colà è ripagato, come chi legge, del proprio impegno d'intelligenza; qui, invece, avverte la delusione di uno sforzo che non attinge la sua mèta. La ricerca del ritmo e dello stile adeguato nella riproduzione letteraria dipende essenzialmente dalla intelligenza raggiuntane<sup>52</sup>.

Non è certo una novità che, all'interno di un testo che si presenta come un'opera di trattatistica sull'interpretazione (per inciso, si noti come l'immagine «metempsicosi» abbia colpito anche Pirandello, oltre che Pascoli e Betti) si trovi ribadita l'idea che l'atto del tradurre dipenda da una sicura comprensione del te-

«dietro l'opposizione fra *sourciers* e *ciblistes* [...], *mutandis mutandis*, è ancora in gioco l'antico problema della Lettera e dello Spirito [...]. I *ciblistes* come io li ho intesi definire, sono coloro che intendono rimanere fedeli allo *spirito* del testo originale, e non tanto alla sua lettera: loro potrebbero riprendere per proprio conto, trasferendola nel contesto moderno della traduttologia, la famosa formula di San Paolo da me citata in esergo, come epigrafe al mio libro: «La lettera uccide (ma) lo spirito vivifica» [...]. Al contrario, i *sourciers* sarebbero dei letteralisti che, in qualche modo, vorrebbero che si potesse leggere la forma stessa della lingua del testo originale quale filigrana della sua traduzione (J-R. Ladmiral, *Sourciers ou ciblistes*, cit. p. 20, trad. mia).

<sup>51</sup> Come si sa, il peccato del traduttore e cattivo interprete, è il 'tradimento' (del senso e della 'forma'). Con preoccupazioni vicine a quelle della traduttrice di Ugo Betti, Antoine Fongaro, inviando il volumetto azzurro delle traduzioni bigongiariane, non mancherà di presentarsi in veste di penitente attraverso alcune righe di dedica al suo poeta dove si legge: «A Piero Bigongiari, cete image qui voulait être fidèle, qu'il y retrouve au moins les sentiments profonds du traducteur. Antoine Fongaro».

<sup>52</sup> E, Betti, *L'interpretazione traduce in*, *Teoria generale dell'interpretazione* cit., pp. 688-689.

sto e, quasi ad avvalorarne le finalità scientifiche e metodologiche, si finisca per proporre un prontuario ermeneutico, in forma gerarchizzata, dalla lettera ai vari sensi e dalla filologia alla storia:

Intanto preme rilevare che una traduzione rivolta alla corrispondenza di sensi presuppone sempre una interpretazione nella quale è costante la funzione meramente ricognitiva, ma può variare il grado di complessità secondo l'indole del testo originale e l'interesse ad intenderne il senso [...]. Dal grado elementare dell'interpretazione filologica, si può così ascendere al grado più complesso segnato dall'interpretazione storica, fino al grado superiore dell'interpretazione tecnica nella varietà dei suoi tipi e delle loro sfumature: letteraria [...], scientifica, idiografica, nomotetica, speculativa; sempre [avendo] riguardo alle esigenze della rispettiva terminologia tecnica, la quale può assumere carattere convenzionale, ma non è mai da identificare col puro e semplice gergo<sup>53</sup>.

Mi sembra valga la pena di comparare questa sorta di gerarchia interpretativa, espressa da Betti con efficacia, rigore tecnico (giuridico, quasi) e come corollario per un'arte dell'interpretazione quasi infallibile, con la riflessione, intimamente più esposta, implicata in un atteggiamento di un etico, impegnato e sacro «bisogno di interpretare la lettera», che si dà Steiner quando descrive il «moto ermeneutico» dell'atto del tradurre come inseguimento, cattura e estrazione del senso dalla miniera del linguaggio. Steiner impegna tutto un processo dialettico di metafore apparentemente opposte («svuotare» e «riempire», «consumare» e «incorporare», «sottrarre» e «aggiungere», «dislocare» e «ricollocare») per chiudere il cerchio della partita relativa all'atto di interpretare/tradurre in un ideale e sostanziale equilibrio tra perdita e arricchimento di senso della parola:

Il moto ermeneutico, l'atto di estrazione e di trasferimento appropriativo del significante è quadruplici. Vi è la fede iniziale, un investimento di fiducia sottoscritto dall'esperienza precedente ma epistemologicamente scoperto e psicologicamente rischioso, nella 'serietà' del testo che abbiamo di fronte o che, in senso stretto, si oppone a noi [...]. Alla fiducia segue l'aggressione. La seconda mossa del traduttore è un atto di incursione e di estrazione [...]. Il postulato secondo il quale ogni conoscenza è aggressiva, ogni proposizione è un'incursione sul mondo è, naturalmente, hegeliano [...]. Il traduttore invade, estrae e porta a casa. La similitudine è quella della miniera all'aperto che ormai è soltanto una vuota cicatrice nel paesaggio. Come vedremo, tale spoliazione è illusoria o è un segno di traduzione falsa [...]. La terza mossa è incorporativa, nel senso pieno del termine. L'importazione del significato e della forma, l'incarnazione non avviene nel vuoto. Il campo semantico è affollato [...] . Ma a

<sup>53</sup> Ivi, p. 667. Jean-Charles Vegliante ha messo in evidenza come, paradossalmente, il «gergo» delle traduzioni scientifiche sia oltremodo rigoroso e più costrittivo, se paragonato alla relativa libertà della traduzione poetica (Il testo, *Traduzione e studi letterari: una proposta quasi teorica si legge ora in Anna Dolfi, Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento cit., pp. 33-51).*

prescindere dal grado di 'naturalizzazione', l'atto di importazione può potenzialmente dislocare o ricollocare tutta la struttura nativa [...]. La dialettica dell'incorporazione implica il poter essere consumati [...]. Accerchiamo e invadiamo a livello conoscitivo. Torniamo indietro carichi, e quindi sovente sbilanciati, avendo squilibrato tutto il sistema sottraendo all'altro' e aggiungendo, anche se probabilmente con conseguenze ambigue, al nostro. Il sistema adesso è sbilanciato. L'atto ermeneutico deve essere compensativo. Se vuol essere autentico deve trasformarsi in scambio e ristabilire la parità<sup>54</sup>.

Ma quella dello studioso non appare neppure come una semplice riedizione del noto circolo filologico-filosofico dei padri deputati dell'ermeneutica (da Schleiermacher a Heidegger, a Gadamer, a Derrida e oltre). Ne segue però una sorta di falsariga che non solo è metodologicamente convincente – e suggestiva – ma, proprio perché è applicata al tradurre, diventa una guida per compiere gli andirivieni necessari che portano dinanzi al crocevia dirimente del riconoscimento pieno del ruolo, propriamente intrinseco all'ermeneutica, della traduzione poetica, che viene ricollocata in forma indivisa e una volta per tutte sotto il segno di Hermes. Infine, a Steiner restava solo il compito di mostrare fino a che punto fosse fragile il mito della letteralità costruito sulla messa in frammenti dell'interpretazione fino a farla ritenere una partner scomoda, per eccesso o per difetto. Si veda Steiner:

Questa idea della traduzione come un'ermeneutica della fiducia (*élanement*), della penetrazione, dell'incarnazione e della restituzione, ci consentirà di superare lo sterile modello triadico che ha dominato fino ad oggi la storia e la teoria in questo campo. L'eterna distinzione tra letteralità, parafrasi e libera imitazione, risulta del tutto contingente. Non ha nessuna precisione né fondamento filosofico. Trascura il fatto basilare che una triplice *hermeneia* (il termine usato da Aristotele per indicare il discorso che significa perché interpreta) è concettualmente e praticamente implicita nei rudimenti stessi della traduzione. Anche se lo negano, i frasari bilingui e i manuali elementari sono pieni di profondità immediate<sup>55</sup>.

Gli obiettivi e gli esiti della riflessione di Steiner (come, per altro, quelli della «interpretazione-traducete» di Emilio Betti), è noto, sono anche di natura epistemologica e, quindi, travalicano il senso stretto delle questioni circa la traduzione letteraria e poetica; il fatto che, ripeto, costituisce un punto di arrivo, nel campo specifico delle riflessioni sulla natura e sulla funzione del tradurre,

<sup>54</sup> G. Steiner, *Dopo Babele* cit., pp. 354-355, 356-358; in nota alla p. 355, Steiner cita Paul Ricœur, *Existence et herméneutique*, in *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969.

<sup>55</sup> Ivi, p. 361. Le pagine successive sono dedicate ad acute esemplificazioni delle «profondità elementari» dei «frasari bilingui» e dei miti della «letteralità» nei grandi traduttori secondo il quadruplici percorso del preannunciato «moto ermeneutico» (ivi, pp. 361-490).

consiste nel confermare l'idea che, dal momento che «l'interpretazione dei segni verbali di una lingua tramite i segni verbali di un'altra costituisce un caso particolare, intensificato del processo di comunicazione presente in ogni atto del discorso umano»<sup>56</sup>, quel traduttore, continuamente braccato dalla propria «necessità di interpretare», si trova ad accogliere sul suo percorso i rischi pressanti (persino di responsabilità, scelte etiche) che comporta la sua ricerca dell'«ancora traducibile»<sup>57</sup>.

Non mi pare forzato vedere nel chiarimento del nesso tra esegesi e traduzione un superamento teorico e pratico dei molti luoghi comuni coltivati dalla tradizione. Infine, il «grande manipolatore» (e comunicatore) delle lingue sembra essere ormai riconosciuto come un vero e proprio «passeur» (I. Todorov) di senso, più libero in quanto più consapevole della propria libertà (e responsabilità) ermeneutica. Comunque, vale la pena di ricordare come tale doppia veste sia contigua alla visione di Walter Benjamin. E sulle sue tracce si può sempre tornare, come fa anche Antonio Prete in una riflessione intitolata proprio *Esegesi e traduzione*, dove ritrova, da altri versanti (quelli poetici), le ragioni del senso che legano traduttore e interprete in un vincolo pressoché teologico:

[...] Benjamin può affermare che il traduttore ideale tratta ogni testo come l'esegeta tratta il testo sacro. Disposizione ermeneutica del traduttore: la capacità d'ascolto dischiude il senso e la sua inesauribilità; la decisione sul senso è nello stile di colui che traduce; il senso cresce (per usare un'immagine che l'antica esegesi patristica riferiva al lettore) con colui che traduce; la traduzione è come l'interpretazione, esperienza di un senso fuggitivo, di un senso non raccolto, non detto (l'*Unsinn* di cui diceva Wittgenstein), di un senso assente. «Il verso attende il senso» dice Valéry: l'ermeneutica del traduttore sta nel tenere aperta questa attesa, e, insieme, nel rispondere con un'altra lingua a questa attesa di senso<sup>58</sup>.

L'immagine, con la sua forte «aura» benjaminiana, ci riconduce anche verso l'evento che provoca «attesa di senso» e che si ripete «in presenza» ad ogni atto di esecuzione teatrale (e da cui, in pratica, siamo partiti avviandoci su questa parabola ascendente più verso «lo splendore» che verso «la miseria della traduzione», sebbene spinta in avanti dall'ermeneutica); ora, però, tramontata ogni valutazione di sospetto, il traduttore-interprete è più che mai consapevole di pos-

<sup>56</sup> Ivi, p. 491.

<sup>57</sup> W. Benjamin, *Il compito del traduttore* cit. p. 49.

<sup>58</sup> A. Prete, *Esegesi e traduzione*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Guerini e Associati, 1989, p. 44 (ancora un riferimento bibliografico prezioso). Per altro, Paolo Orvieto, in un suo recente contributo dal titolo «*Il compito del traduttore*» di Benjamin e un caso di traduzione infinita, in *La traduzione. Opere e autori del Novecento*, a cura di L. Dolfi, cit., pp. 39-57 (il caso di «traduzione infinita» riguarda il verso dantesco «Pape Satan, pape Satan Aleppe»), è tornato efficacemente a commentare l'aura teologica sottesa al testo di Benjamin.

sedere l'arte dell'«attore senza gesti», in grado di «fare esistere opere che già esistono», ogni volta in maniera inedita, «incarnata» («rivivificata» avrebbe detto Stanislavskij):

Tradurre è essere attori. Stessa attitudine, stessa condizione dello spirito che porta, istituzionalmente, a recitare, a fare teatro, a respirare carnalmente la vita di un altro. E come avviene nello spettacolo, ci sono traduttori dilettanti, i professionisti, le compagnie di giro, gli stabili [...]. C'è il traduttore raffinato e il volgare, il solista e il generico. C'è infine il traduttore di genio: il grande attore. È l'attore che ha capito che basta per essere grande attore, essere un attore vero, non c'è bisogno d'altro [...]. Sa come agire, come lavorare [...]. Può giocare, irridere, travestirsi. È solo, è libero. Ed eccolo in scena. Ha scelto, chissà perché di creare, inventare, fare esistere una cosa che già c'è, già esiste, già è stata scritta. Di farla esistere e *come* farla esistere, e come mai nessuno aveva pensato che fosse, prima di lui, che la recita<sup>59</sup>.

Ma forse, spostando l'interesse dal sistema di andirivieni comparativo tra lingua d'origine e lingua di arrivo sul *come* è fatta esistere l'opera, si è sbarazzato anche il campo dalla necessità di continuare a misurare «il troppo o il troppo poco» che ha a lungo accompagnato la pratica da parte dell'interprete e del traduttore di «creare» a partire da «una cosa che già c'è»<sup>60</sup>.

(2003-2014)

<sup>59</sup> Cesare Garboli, *L'attore senza gesti*, in «Il testo teatrale», agosto 1978, I, p. 54. È interessante notare che Garboli inizia ricordando Giacomo Devoto e i suoi *Saggi di stilistica* (Firenze, Le Monnier, 1950) ma allude anche alla suddivisione in tre classi di traduttori proposta da Giorgio Pasquali, una casistica che ancora ci tocca da vicino (questa: «Vi sono anche quelli ai quali il testo è unicamente pretesto per cantare la propria canzone...; traduttori che mirano a rendere il tono generale, il colorito stilistico dell'originale, ma che delle difficoltà di passi singoli non si danno pensiero...; terza specie, che prima di chiedersi: come si direbbe in un italiano normale... si domanda che cosa significa questo? Solo tali traduttori sono anche interpreti» – ivi, p. 50). Garboli si riferisce, probabilmente, al saggio di Pasquali, *Classici e antichi, traduzioni e commenti*, in *Filologia e storia*, a cura di Alessandro Ronconi, Firenze, Le Monnier, 1964, pp. 39-43.

<sup>60</sup> Ma non è facile abbandonare il tono giustificatorio (in fondo autoaccusatorio) che accompagna spesso l'avvertenza del traduttore: nel rileggere la *Nota alla traduzione* firmata da me e da Marco Lombardi ho notato che anche noi abbiamo abbondato in considerazioni comparative tra lo stile dell'autore e le scelte traduttive (si veda, *Nota Alla traduzione*, in Simone de Beauvoir, *Le bocche inutili*. Dramma in due atti e otto quadri [*Les Bouches inutilites*, 1945], a cura di Enza Biagini e Marco Lombardi, Firenze, Le Lettere, 2009, pp. 181-190).



(1945-'47) Milano ci accolse meravigliosamente. Simone [de Beauvoir] mi aveva detto: «Arrivando, telefona da parte mia a Elio Vittorini. Mi aveva fatto un regalo: Vittorini era bello e affascinante, era intelligente, aveva tutto e divenne il migliore e il più fedele dei nostri amici. Sua moglie [Ginetta] ] influenzò il nostro futuro in Italia, senza di lei non avremmo mai conosciuto Bocca di Magra, dove i due possedevano una casa. Un vero e proprio ricovero di scrittori e artisti. Vi incontrammo, fra gli altri, Vittorio Sereni, Franco Fortini, Dino Buzzati. E, siccome da cosa nasce cosa, durante una passeggiata scoprimmo il grazioso paesino di Trebiano dove passiamo regolarmente due mesi all'anno. Grazie a Elio Vittorini, il mio incontro con Milano avvenne con i migliori auspici. Senza smentite: un soggiorno perfetto fino all'ultimo giorno, anzi perché non dire fino all'ultimo minuto?<sup>1</sup>

Quando ero più giovane, parecchio del mio tempo libero lo dedicai per alcuni anni al tradurre. Non per passione, ma per necessità: libri in prosa, saggi, biografie [...]. Traducevo dall'inglese, lingua poco insegnata nelle scuole della mia generazione e appresa, a forza di far finta di saperla, in un certo ufficio dove se avessero scoperto che non la sapevo mi avrebbero subito licenziato. Ma una finzione ben sostenuta può diventare in taluni casi, generatrice di realtà.

<sup>1</sup> Per gli esergo si veda: 1) Hélène de Beauvoir, *Souvenirs*, recueillis per Marcelle Routier, Librairie Séguier, Garamont, 1987, p. 224 (il tratto dello *charme* della coppia Ginetta e Elio è stato riproposto da Jean Daniel, in *Les miens*, Paris, Grasset, 2009); 2) Giovanni Giudici, *Lorenzo in Antibo: quel che diventa la letteratura*, in *La dama non cercata*, Milano, Mondadori, 1985, p. 99; 3) Friedrich Schleiermacher, *Sui diversi modi del tradurre*. Memoria letta il 24 giugno 1813, in *Etica e ermeneutica*, a cura di Giovanni Moretto, antologizzato da Siri Nergaard, *La teoria della traduzione nella storia* cit., p. 166; 4) V. Ferme, *Alcune considerazioni sulla teoria e pratica della traduzione*, in *Tradurre è tradire. La traduzione come sovversione culturale sotto il Fascismo* cit., p. 7 (nota).

La prima norma del traduttore [...] deve essere quella di non permettersi nulla, a causa del rapporto del suo lavoro con una lingua straniera, che non sia permesso anche a ogni scritto originale dello stesso genere della lingua nativa. Egli anzi, come chiunque altro ha il dovere per lo meno di rispettare la purezza e integrità della lingua, di aspirare alla stessa levità e naturalezza di stile che si deve riconoscere a lode del suo autore in lingua originale.

[...] occorrerebbe distinguere di quale fedeltà si tratti, se una fedeltà linguistica alla letteralità dell'originale, o invece una fedeltà ai suoi contenuti. L'impressione è che l'ideale sarebbe una traduzione che sia una «bella fedele», bella in quanto stilisticamente gratificante nella lingua d'arrivo, fedele perché riprodotte il più esattamente possibile i contenuti dell'originale in un contesto culturale diverso, ma è la pratica stessa a rendere impossibile la coesistenza delle due qualità in uno stesso testo tradotto.

### 1. *Hérial e Frénaud tradotti da Vittorini*

Sono certamente di numero esiguo le traduzioni dal francese di Elio Vittorini e la loro esiguità potrebbe deludere, specie se comparata alla non secondaria presenza della Francia nella sua vicenda culturale. Sarà proprio l'importanza di questa impronta a contare maggiormente, sebbene, anche in questo campo più ristretto, i risultati restino poco incisivi in Italia. Inoltre, non regge neppure il paragone rispetto alla risonanza delle traduzioni inglesi e ai loro effetti, che continuano ad essere materia di scoperta persino in una prospettiva politica ed ideologica (per Valerio Ferme, le opere tradotte da Vittorini e Pavese durante il fascismo avrebbero «offerto l'opportunità per un processo linguistico che poteva sostenere o destabilizzare le pratiche estetiche o politiche dominanti»<sup>2</sup>). Si è

<sup>2</sup> Valerio Ferme, *Alcune considerazioni sulla teoria e pratica della traduzione*, in *Tradurre e tradire. La traduzione come sovversione culturale sotto il fascismo* cit., p. 20. L'indirizzo di rilettura ideologica, sostenuto efficacemente da Valerio Ferme (che dichiara di seguire, dal punto di vista metodologico, un «approccio teoretico simile per molti versi a quelli proposti da Even-Zohar e Venuti e i sostenitori degli studi culturali) (*ibidem*), poco funzionale per il Vittorini traduttore dal francese, può invece valere per una sorta di verifica di una reale «funzione Vittorini» presso gli intellettuali e scrittori francesi, affascinati dalla coppia-Vittorini (Elio e Ginetta), compresi Marguerite Duras, Robert Antelme e Dyonis Mascolo. Non a caso, il ricordo delle frequentazioni parigine entrerà di peso nella storia, ambientata in Italia, di due giovani coppie di intellettuali in crisi – Sara e Jacques, Gina e Ludi (Marguerite Duras e Dyonis Mascolo, Elio e Ginetta) – che la Duras narra nel suo romanzo breve *Les petits chevaux de Tarquinia* nel 1953 (*I cavallini di Tarquinia*, Torino, Einaudi, 1958, pubblicato insieme a *La signora Dodin, Lo square, Giornate intere fra gli alberi, Moderato cantabile*). Elio e Ginetta figurano anche nel racconto *Il dolore*, dedicato dalla



accennato al particolare che non si può dire la stessa cosa circa l'attenzione dei francesi per Vittorini: la sua opera è stata tradotta in Francia sin dal 1947 (spesso per mano del fecondissimo e straordinario Michel Arnaud, traduttore, tra l'altro, di Pavese, Bassani e Morante<sup>3</sup>). Se le mie notizie sono esatte, Vittorini si è cimentato solo due volte con testi letterari d'oltralpe: nel 1945, con la traduzione del romanzo *Les enfants gâtés* (1939, Prix Goncourt), di Philippe Hériat (Raymond Gérard Payelle, 1898-1971) pubblicato presso Mondadori con il titolo *Figli perduti*, e quasi vent'anni dopo, nel 1964, con una prosa, *À propos de Mantegna* (*A proposito di Mantegna*) di André Frénaud (1907-1993<sup>4</sup>).

Sono dunque poco significative queste escursioni nella lingua francese o sufficienti solo a rendersi conto che sono prove che non hanno lasciato tracce fondamentali, almeno nella critica?

Allora perché ricordarle? Certo, non solo per curiosità antiquaria verso testi poco noti, fermandosi all'inevitabile spoglio dei risultati dal punto di vista qualitativo e, volendo, per accrescere la lista delle misinterpretazioni d'autore, bensì, piuttosto, specie nel caso di Hériat (e di Vittorini tradotto in francese) per tentare di spostare l'interesse su alcuni quesiti intorno a quella che tocca, comunque, una questione di ricezione delle opere tradotte in quanto parte del «polisistema letterario» (Itamar Even Zohar<sup>5</sup>). In questa prospettiva, è possibile cogliere uno o due dettagli, degni di qualche curiosità, su circostanze e aspetti che fanno dell'incrocio fra testi, tradotti e letti in un arco di tempo ristretto, un incontro imprevedibile ma, talvolta, illuminante.

Nell'ambito della teoria e pratica della traduzione, si tratta di entrare da un ingresso secondario per dare rilievo ad alcune riflessioni incrociate, sul traduttore-tradotto, partendo da date (e dati) culturalmente rilevanti. Il 1945, ad esempio; anno di stampa della traduzione vittoriniana del romanzo di Philippe Hériat, che coincide con la pubblicazione di *Uomini e no*: il libro di Vittorini verrà tradotto in Svizzera lo

scrittrice al ritorno di Robert Antelme (allora suo marito) dai campi di concentramento e pubblicato negli anni Ottanta (Si veda: M. Duras, *Il dolore* [*La Doleur*, 1985], trad. Giovanni Guarino e Laura Mariotti, Milano, Feltrinelli, 1985).

<sup>3</sup> M. Arnaud ha tradotto, oltre a *Uomini e no*, *Il Sempione strizza l'occhio al Fréjus*, *Il garofano rosso* (1950); *Erica e i suoi fratelli*. *La Garibaldina* (1961); *Le donne di Messina* (1967). Opere principali tradotte in Francia da altri: *Piccola Borghesia* (Maria Brandon-Albini, 1948), *Diario in pubblico* (Louise Servicen, prefazione Maurice Nadeau, 1961), *Sardegna* (Angélique Lévi, seguito da *L'état de la question*, di Eugenio Turri, tradotto da Yvonne-Rosso-Staehly, 1964); *Conversazione in Sicilia* tradotto in *Grandes heures de la littérature italienne...* 13, Alberto Moravia. Elio Vittorini. Cesare Pavese (*Agostino, La luna e il falò*) a cura di Arnaud Tripet e Georges Haldas. Prefazione di Dominique Fernandez.

<sup>4</sup> Quest'ultimo testo è presente nell'antologia intitolata, *André Frénaud, tradotto da 15 poeti italiani* e da Elio Vittorini, con un ritratto di Ottone Rosai, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1964, pp. 55-61 (i poeti sono: Attilio Bertolucci, Giorgio Caproni, Luciano Erba, Franco Fortini, Mario Luzi, Giorgio Orelli, Alessandro Parronchi, Pier Paolo Pasolini, Nelo Risi, Vittorio Sereni, Sergio Solmi, Maria Luisa Spaziani, Giuseppe Ungaretti, Diego Valeri, Andrea Zanzotto).

<sup>5</sup> Si veda: I. Even-Zohar, *La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario*, trad. Stefano Traini, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard cit. pp. 225-238.

stesso anno a dicembre (e nel 1947 in Francia, dove è stato ristampato ancora sessant'anni dopo, nel 2007, a un anno dal centenario della nascita del suo autore<sup>6</sup>).

Indubbiamente, rispetto al romanzo di Hériat, *Les enfants gâtés (Figli perduti)*, *Uomini e no* rappresenta un successo mentre la traduzione italiana di Hériat non ha suscitato lo stesso interesse. Demetrio Vittorini, al quale mi sono rivolta in cerca di notizie per colmare la scarsità dei riferimenti utili, mi ha confermato la penuria notevole di informazioni<sup>7</sup>. Tale penuria era stata già segnalata, per altro in modo piuttosto circostanziato, proprio sul punto del silenzio intorno a questa traduzione, in una riflessione presente in un saggio di Santangelo, ricco di elementi che illustrano la notevole familiarità con la cultura francese di Elio Vittorini. Vale la pena leggere la nota che Giovanni Saverio Santangelo ha dedicato, circa vent'anni or sono, all'«operazione Hériat»:

Nel decennio che intercorre fra il 1933 e il 1943 [...], Vittorini si era impegnato, come'è noto, in fortunate traduzioni di autori inglesi (Lawrence, Powys, De Foe e Shakespeare), americani (Poe, Faulkner, Steinbeck, Saroyan, Caldwell, Fante) e spagnoli (García Lorca): traduzioni, queste, sulle quali non poca s'è venuta rinvigorendo, a mano a mano, la tradizionale lettura dei 'mitici' punti di riferimento culturali dello scrittore. Ma fra le tante, e non casualmente a mio avviso, ve n'è una da un testo francese sulla quale la critica vittoriniana sembra quasi aver voluto ordire una sorta di congiura del silenzio. Nel 1945, infatti, Vittorini dà alle stampe la propria versione da *Les enfants gâtés* di Raymond-Gérard Payelle, autore meglio noto sotto lo pseudonimo di Philippe Hériat, vincitore nel 1939, con quel romanzo, del «Prix Goncourt». Si tratta di un vasto affresco di stampo balzacchiano, all'interno del quale, in più volumi [...] il romanziere francese s'era impegnato a descrivere con impietoso realismo la decadenza d'una intera dinastia borghese [...]. E si trattava, anche in questo caso, per Vittorini, d'una scelta non casuale, dal momento che, nel poligrafo transalpino [...] egli aveva colto quel viluppo di freudismo e di analisi sociale che, al di là da una certa ambiguità di fondo rilevata dalla critica nostra contemporanea [...], ne lasciavano intatto per lui il fascino, tutto racchiuso nella innegabile tensione ribellistica contro pregiudizi e costumi propri dell'ambiente – l'alta borghesia – che fa da tela di fondo alla narrazione»<sup>8</sup>.

L'estratto è stato ritagliato in modo funzionale e chi volesse maggiori testimonianze sulle letture e sui rapporti di amicizia con gli scrittori e gli intellettuali

<sup>6</sup> Rispettivamente: *Les hommes et les autres (Uomini e no)*, trad. A et B. Mastrangelo, Genève, éditions du Continent, 1945 et *Les hommes et les autres*, trad. Michel Arnaud, Paris, Gallimard 1947 e 2007.

<sup>7</sup> Demetrio Vittorini è il figlio di Elio. Con pazienza e cortesia mi ha supportato in questa ricerca e Anna Panicali mi era stata preziosa intermediaria presso di lui.

<sup>8</sup> Giovanni Saverio Santangelo, *Vittorini e la cultura francese*, in *Ai fuochi di Parigi*, a cura di Luigi de Nardis e Giovanni Saverio Santangelo, Palermo, Palumbo, 1988, p. 208 (con nota corposa su Hériat).

francesi, contemporanei e non, dovrebbe avere davanti agli occhi ogni tratto del quadro, ricco ed ampio, tracciato da Santangelo (a questi aspetti, divisi tra cultura e letteratura, si possono ora aggiungere le note più familiari e personali del figlio Demetrio e i riferimenti bio-bibliografici che chiudono il suo libro di memorie<sup>9</sup>). Del resto, in un modo generale, ad ognuno basterà pensare all'impresa culturale del «Politecnico» e alle firme che vi figuravano. Nomi dei maggiori scrittori e pensatori contemporanei, tra cui quelli di Sartre e Simone de Beauvoir, Dionys Mascolo, Frénaud, Aragon... (nomi in parte identici e in parte diversi da quelli che circoleranno intorno a «Gulliver», quando Vittorini e Calvino progetteranno una rivista europea, poi non realizzata<sup>10</sup>), allora uniti da intenti letterari e culturali impegnati e condivisi; alcuni di questi nomi, forse, non saranno estranei alla collaborazione con Gallimard o altre case editrici, non solo al momento della traduzione di Hériat, ma, è probabile, anche in quella firmata da Ginetta Vittorini, *La specie umana* (*L'espèce humaine*, 1947, di Robert Antelme<sup>11</sup>).

In quanto al testo *Figli perduti*, Santangelo parla di una «sorta di congiura del silenzio» da parte dei critici, il che è difficilmente smentibile. Ma, forse, non del tutto incomprensibile, specie allora. Che attrattiva poteva avere il romanzo di Hériat, confrontato con la novità degli scrittori stranieri, ricordati dallo stesso Santangelo? Hériat era allora noto in Francia al pubblico letterario quanto a quello del cinema. In questo campo, la sua notorietà gli veniva dal cinema muto e dalla sua esperienza alla scuola di René Clair; nel 1927 aveva preso parte a un film dedicato a Napoleone dal noto regista Abel Gance. Inoltre, aveva curato la stesura del film *Le secret de Mayerling* per la regia di Jean Delannoy. In letteratura, è stato scrittore di molti romanzi e in particolare si colloca tra gli ultimi autori che si sono dedicati ai *romans-fleuve*, una moda inaugurata da Balzac e seguita, com'è noto, da una grande tradizione (da Proust, Roger Martin-du-Gard, Romain Rolland a Jean Christophe, Georges Duhamel, Louis Aragon...).

Il romanzo in questione, anche se è il primo ad essere edito, è, in realtà, il secondo tomo del ciclo; il primo, dal titolo più esplicito, *La famille Boussardel*, sarà dato alle stampe nel 1946. E mentre *les Enfants gâtés* (1939) valse al suo autore un prestigioso «Prix Goncourt», per *La famille Boussardel* Hériat ricevet-

<sup>9</sup> Si veda: *Un padre e un figlio*, Milano, Baldini & Castoldi, 2002, p. 119 (pp. 131-137 per il corredo di riferimenti).

<sup>10</sup> Per queste vicende culturali il rinvio va ai vari studi e bibliografie (quelli di R. Rodondi, S. Briosi, A. Panicali, E. Esposito, ad esempio) curati dai molti specialisti dell'opera di Vittorini.

<sup>11</sup> Angela Giuntini, nel suo lavoro di tesi inedito, ha curato proprio il materiale della corrispondenza fra i vari protagonisti impegnati nel progetto, poi naufragato. Si veda: A. Giuntini, *Teoria di una rivista: «Gulliver» (1961-1966). Regesto, cronaca e carteggio fra i redattori* (a.a. 2005/06, relatori Enza Biagini e Anna Panicali). Nel 1969, Ginetta Vittorini cura la traduzione della ristampa del libro *L'Espèce humaine* di Robert Antelme, sopravvissuto dai campi di Buchenwald (*La Specie umana* [*L'Espèce humaine*, 1947, 1957] trad. Ginetta Vittorini, Torino Einaudi, 1969). Il racconto era già stato edito da Vittorini, nel 1954, per la collana «I Gettoni» (traduttori: Lorenza e Ugo Bosco).

te addirittura il «Grand Prix du roman de l'Académie française» nel 1946! Il ciclo comprenderà quattro volumi complessivi: ai primi due si aggiungeranno *Les grilles d'or* (1957) e *Le temps d'aimer* (1968), quest'ultimo pubblicato solo alcuni anni prima della morte dell'autore<sup>12</sup>.

Nel 1945, a guerra appena finita, quale pubblico poteva essere interessato ad un'opera, che, effettivamente, riguardava un'epoca e un ambito sociale che non aveva più nulla in comune con la desolazione e con il devastante scenario di morte, incertezza, miseria e dilacerazioni politiche del momento? Un'«età dell'oro», quella di prima della guerra e che i lettori della storia raccontata da Agnès Boussardel in prima persona, si sono visti scorrere davanti agli occhi.

Un libro fuori tempo, allora, che narra di saghe di «grandi famiglie» e dei loro figli viziati, adatto ad una lettura d'evasione, in momenti poco permeabili ai sogni? Alla fine, una lettura poco allettante per i lettori e per i critici del 1945, e, forse, visti i tempi, non più appassionante per il pubblico che l'ha potuto apprezzare nel 1939. Una ricezione mancata, quindi, perché gli interessi andavano ad opere radicate in un vissuto e in un immaginario a misura dell'oscurità e della violenza dell'epoca: *Uomini e no*, appunto. Ma Vittorini l'ha tradotta, quest'opera; e anche ammesso che le motivazioni coincidessero con quelle legate all'esercizio della traduzione come «necessità del pane», addotta da Giudici, si può provare ad immaginare cosa poteva convincere un autore, non certo alle prime armi ed impegnato. Santangelo ha evocato alcuni motivi di probabile coinvolgimento non tecnico: grosso modo, quelli dell'introspezione e della rivolta anti-borghese. L'eroina, Agnès Boussardel, al giudizio della sua *grande famille* si è macchiata di molte colpe libertarie: rifiuta le convenzioni della famiglia, approfitta di un viaggio di studio a Berkeley per avere una relazione con un giovane architetto (Norman Kellog) che le farà girare l'America (in un viaggio in California). Agnès tornerà in Francia dopo alcuni anni, da una madre arcigna, fratelli, cugini, zie e ave più o meno balzani, avidi e infelici, con un figlio in grembo. La situazione richiederà un matrimonio riparatore. La giovane donna rifiuta le nozze con il padre americano, ma accetta quelle con un giovane cugino, Saverio, che, consapevolmente e per amore, ma all'insaputa della famiglia, si è offerto di aiutarla. Saverio, aspirante avvocato, ignora però che una sua trascorsa malattia gli impedisce di procreare. Il fatto gli sarà rivelato dopo il matrimonio dalla famiglia, quando si saprà che Agnès aspetta un figlio. Una caduta accidentale (o voluta) mette i giorni di Saverio in pericolo. La giovane, interpretando il desiderio del marito di al-

<sup>12</sup> Una nota di Edoardo Esposito, e di questo gli sono molto grata, mi informa che tra le carte di Vittorini, presenti presso la Fondazione Mondadori, esiste un fascicolo intitolato a Philippe Hériat che reca uno scambio di vedute tra Vittorini e Fernanda Pivano. Ad un giudizio negativo della Pivano sulla validità dei diritti acquisiti sulla serie – la pubblicazione evidentemente era destinata a continuare – da parte della casa editrice, Vittorini rispondeva: «Libro vecchio ma ancora buono per il pubblico Omnibus. Genere saga Forsyte. Terrei». Edoardo Esposito mi accenna la descrizione che segue: «Autografo in biro blu su cartellina intestata Philippe Hériat, Famille Boussardel»; la data è quella del 1948.

lontanarsi da tutti loro, lo conduce in un'isoletta nel sud della Francia, dove egli muore. In questa sorta di rifugio edenico, lontana dalla famiglia, la donna vivrà, in solitudine, con il «figlio della colpa», che, però, lei vede predestinato dalla fortuna a un futuro non oscuro. L'isola è il luogo materiale del racconto, dove la donna si abbandona alla rievocazione della propria storia, raccontandola ad uno sconosciuto, affinché sia «fissata» e salvata dall'«oblio».

Lo schema del racconto in sé non spiega la mancata ricezione del romanzo e probabilmente, in assenza di documenti illuminanti, è ozioso continuare ad interrogarsi sui motivi della disaffezione dei lettori. Si può provare ad immaginare quale altro lascito interessante può essere scaturito dall'esperienza di traduzione di quest'opera, che, a quanto pare, non è stata rinnegata in seguito. Insomma, Hériat ha offerto qualche traccia o occasione di adesione o di crescita, al Vittorini scrittore?

La domanda non è poi così peregrina perché, com'è noto, nella traduzione d'autore, a differenza di quella non d'autore, tutto diventa funzionale all'universo dello scrittore, anche una parola, al limite anche l'opera tradotta con un accento «estraniante», o più distante, come qui sembrerebbe<sup>13</sup>. Tuttavia, non la trama, troppo romanzesca o le vicende di cuore di Agnès potevano far scattare qualche scintilla di consonanza; neppure il contesto falso e affaristico della storia; tra i personaggi, forse con Saverio, altruista, taciturno e con la giovane donna, sfuggente, problematica e libera, come certe sue eroine, potrebbe esserci stato qualche tratto di vicinanza. In compenso, però, quei corsivi dell'epilogo e del preambolo gli saranno sembrati buoni (e familiari) espedienti narrativi per introdurre, per così dire, la voce fuori campo di chi ascolta la storia; così pure l'eulogio della discontinuità della memoria, da parte dell'anonimo narratore, che si dichiara d'accordo con l'eroina, quando lo avverte che non gli «racconterà la [sua] infanzia» per obbedire alla casualità dei ricordi:

*Confessai che nel campo narrativo ritenevo la cronologia uno strumento facile, ma ingannevole. Perché gli anni, i giorni e le ore della vita non mi sono mai apparsi come unità fisse, collocate dalle loro scadenze in un allineamento che non muterà più, ma, invece, come elementi per sempre vagabondi, globuli giranti senza fine nel nostro sistema di circolazione. E io credo che noi rappresentiamo una somma di momenti, costantemente rimescolati. Io non comprendo come la storia d'uno di noi possa costruirsi su delle date, mentre il minimo esame la rivela composta di stagioni capovolte e di evoluzioni contrarie all'ordine fisico delle cose; mentre vi si può vedere il cader della notte diffondere la luce, il fiume risalire alla fonte, il fiore durare ancora quando il frutto è bacato<sup>14</sup>.*

<sup>13</sup> Certo, quello che mi sembra comunque di continuare ad escludere è l'intenzione di realizzare una «traduzione filologica» che riguardi l'aspetto linguistico. Sul tema si veda: Jean-Charles Vegliante, *Traduzione e studi letterari: una proposta teorica*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di Anna Dolfi cit., pp. 35 e 48 (ma dello stesso autore si veda anche: *D'écrire la traduction (essais)*, Paris, PSN, 1996).

<sup>14</sup> Philippe Hériat, *Figli perduti (Les enfants gâtés in Les Bossardel II*, Paris, Gallimard, 1939, 1968) a cura di Elio Vittorini, Milano, Mondadori, 1945, pp. 10-11 (le pagine 9-10-11 sono in cor-

Piccoli dettagli, ma i lettori di Vittorini sanno che questa risposta di chi narra contiene un implicito omaggio a Proust – in verità, più pensato che reale nel racconto di Hériat – e la sottolineatura, in ogni caso, potrebbe non essere dispiaciuta al traduttore. Come non deve essere rimasta neutra, per lui, l'evocazione di quel fantasma che ricorre almeno tre volte in Hériat<sup>15</sup>. Non si vuole lasciare intendere che lo «spettro» di *Uomini e no*, autentico *alter ego* della voce narrante, abbia qualche contatto diretto con questi meri accenni, presenti nel romanzo di Hériat. L'uso metanarrativo che ne fa Vittorini è del tutto inedito e anzi tempo (anche rispetto a *Una lettera all'editore* di Gianna Manzini che da noi figura quasi come il manifesto della riflessione sul proprio fare, da parte di chi scrive); tuttavia, questo non toglie che, nel segreto dell'immaginario, un minimo punto di incontro si sia potuto insinuare: non si tratta di possibili travasi genetici, ma di segnali di eventuali tracce di consonanza.

Queste sono minime ipotesi e illazioni delle occasioni d'un eventuale riconoscimento di intenti; penso, però, visti gli interessi «americani» di Vittorini in quegli anni, che proprio l'esperienza di quell'America, evocata da Agnès, non può essere dispiaciuta allo scrittore che, tra i primi, aveva conosciuto e fatta leggere la letteratura di quel continente. In fondo, si trattava di un'America inedita, filtrata dallo sguardo di una francese, che non smette, guardando, di fare paragoni, oggi diremmo di tipo imagologico. Ne vengono fuori giudizi estrani e che, per una volta, non concernono l'Italia:

[...] ero venuta a cercare a San Francisco, e continuavo a cercare a Berkeley, soltanto la pace. Non sognavo altri piaceri. Sarà giusto aggiungere che all'Università e nella *sorority* dove abitavo, quelle delle mie compagne, abbastanza numerose, che avevano optato per i costumi dissoluti, serbavano nella dissolutezza una flemma e un senso pratico pochissimo allettanti. Nessun disordine nei loro disordini. Esse si davano senza abbandonarsi. Il loro esempio non era tentatore [...]. I "boys", del resto, mi perseguitavano soltanto pro forma. Il mio contegno capovolgeva le loro nozioni etnografiche, perché, pur essendo francese, mi dimostravo meno facile di un'americana<sup>16</sup>.

sivo nel testo). Ed. orig.: «J'avouai que dans le récit je tenais la chronologie pour un instrument facile mais trompeur. Car les années, les jours et les heures ne me sont jamais apparus comme des unités fixes, placées par leurs échéances dans un alignement qui ne changera plus; mais au contraire comme des éléments à jamais vagabonds, des globules tournoyants sans fin dans son système de circulation mentale. Et je crois que nous représentons une somme de moments constamment remis en mélange. Je ne comprends pas comment l'histoire de l'un de nous pourrait se bâtir sur des dates, quand au moindre examen elle se révèle composée de saisons renversées et d'évolutions contraires à l'ordre physique des choses, quand on y peut voir la tombée de la nuit répandre la lumière, le fleuve remonter à sa source, la fleur durer encore quand le fruit est gâté». Ph. Hériat, *Les enfants gâtés* cit., p. 9.

<sup>15</sup> Ivi, pp. 33, 143, 312.

<sup>16</sup> Ivi, p. 5. Ed. orig.: «[...] je n'étais venue chercher à San Francisco et je ne continuais à chercher à Berkeley que la paix. Je n'espérais pas d'autres plaisirs. Il est juste d'ajouter qu'à l'université et dans d'autres *sorority* où j'habitais, celles de mes compagnes qui, assez nombreuses, avaient opté

E non deve essergli parso di poco conto l'incessante tentativo di analisi, compiuto da Agnès con consapevolezza su di sé, sui propri pregiudizi e sulle immagini che la cultura costruisce; come pure lo sforzo di liberarsene. In ogni caso alla ricezione, è proprio l'aspetto che è da sottolineare:

[...] osservavo intanto le case, il traffico, la gente; mi sembrava allora che tutti quegli spettacoli, ai quali avevo attribuito tanta ricchezza e tanto volume, ne fossero privi, in realtà, e che tutto intorno a me avesse vissuto solo di facciata. Non potevo più difendermi contro quella illusione nuova. Davanti a un profilo di montagna, davanti a un muro, a una porta o ad un volto provavo sempre l'impressione che non vi fosse nulla dietro, nulla all'interno. [...]. Nello stesso tempo in cui concepivo tali giudizi, mi rimproveravo di concepirli. Mi accusavo di cedere a tendenze e cattive abitudini troppo francesi, a quelle per cui noi viaggiamo così raramente e così sciocamente, per cui prendiamo così male gli accenti stranieri ed afferriamo così male le idee straniere; per cui viviamo, insomma, in una specie d'insularità mentale. Ne serbavo rancore a me stessa [...]. E poi, col passare delle settimane, m'irritai meno [...]. Le usanze dell'ambiente, che, arrivata agli Stati Uniti, avevo adottato per curiosità, e più tardi, quando avevo conosciuto Norman, per slancio amoroso, quelle usanze per un momento disprezzate, ridivennero mie per forza di cose e per stanchezza. Non cercai più in Big Bear null'altro che Big Bear, e in Norman nulla più di Norman<sup>17</sup>.

## 2. «Raccontare conservando un leggero accento»

Questi rilievi sono veramente pochi per far pensare ad una rete proficua, dal punto di vista creativo, di contaminazione tra testo tradotto e traduttore; man-

pour les moeurs dissolues gardaient dans la débauche une flegme et un sens pratique aussi peu entraînant que possible. Nul désordre dans leurs désordres. Elles se livraient sans s'abandonner. Leur exemple n'était pas tentant. Les boys, du reste, ne me poursuivaient que pour la forme. Mon attitude renversait leurs notions ethnographiques puisque, française, je me montrais moins facile qu'une américaine». Philippe Hériat, *Les enfants gâtés* (1939), in *Les Bousardel II*, pp. 48-49.

<sup>17</sup> Ivi, p. 132. Si veda anche a p. 146. Ed. orig.: «[...] si j'attendais en voiture Norman occupé à la banque et que j'observais pendant ce temps les maisons, le trafic, les gens; alors il me semblait que tous ces spectacles auxquels j'avais prêté tant de richesse et d'épaisseur en étaient à la vérité privés, et que tout autour de moi n'avait jamais vécu qu'en silhouette et en façade, Je ne pouvais plus me défendre contre cette nouvelle illusion. Devant un profil de montagne, devant un mur, une porte ou un visage, j'éprouvais toujours l'impression qu'il n'y avait rien derrière, rien à l'intérieur [...] en même temps que je concevais de tels jugements, je me reprochais de les concevoir. Je m'accusais de céder à des tendances et à des travers trop français, ceux qui font que nous voyageons si rarement et si sottement, que nous prenions si mal les accents étrangers et saisissons si mal les pensées étrangères, que nous vivons enfin dans une insularité mentale. Je m'en voulais [...]. Et puis, les semaines passant, je m'irritais moins [...]. Les moeurs de mon entourage, qu'en arrivant aux États Unis j'avais adopté par curiosité, et plus tard, quand je connus Norman, par entraînement amoureux, ces moeurs un moment méprisées, redevinrent les miennes, par la force des choses et de la lassitude. Je ne cherchai plus en Big Bear que Big Bear et en Norman que Norman» (ivi, pp. 130-131. Si veda anche p. 144).

cano elementi che siano più solidi dei meri accenni e delle suggestioni per verificare un concreto dialogo tra i testi. Un dialogo che, in ogni modo, deve essere scattato all'atto della traduzione, ma nel modo implicito che si è visto e che lascia insoddisfatti. Per ora, nulla di più di supposizioni interpretative: questo è quanto è possibile proporre. Le stesse ricerche circa eventuali scambi epistolari, richieste di lumi sulle oscurità o le difficoltà della traduzione che ci sono state, con ogni probabilità sono rimaste, per ora, senza successo. E, indubbiamente, tali contatti ci saranno stati (Vittorini è scomparso prima di Hériat!). Qualche notizia d'archivio gioverebbe a capire anche come traducesse Vittorini che, come si è visto dai pochi estratti citati, in questa prova – e quella di Frénaud, come si vedrà –, pare aver fatto suo il canone della cosiddetta «visibilità del traduttore», optando per una fedeltà interpretativa testuale, spinta fino al punto di rischiare il rovesciamento nel suo contrario, realizzando una sorta di opera con «accento straniero», una di via di mezzo tra una «brutta fedele» e una «bella infedele» (in ogni caso da riscoprire).

Da qui le «traduzioni estranianti» disseminate nella traduzione di Vittorini, «errori», che non serve continuare a commentare (come mi è capitato di fare in un primo momento, sbagliando) in quanto tali, se non per constatare il fatto che ci si trovi dinanzi ad un esemplare di quella «terza lingua» a cui accenna Berman<sup>18</sup> e quanti credono (Ferme, Venuti, Vegliante, dopo Blanchot, Derrida...) che ogni opera di traduzione, proprio per l'insanabile non corrispondenza tra le lingue, che finisce ogni volta per evidenziare clamorosamente, ne crei un'altra con un suo stile ed una lingua con un accento più o meno straniero e in qualche misura originale: in tal modo il romanzo di Hériat è diventato un po' il romanzo dell'autore che firma la traduzione (ma che non avrebbe scritto). Tuttavia, non totalmente. La lingua di quell'opera serve due padroni o, meglio, sta fra i due ma non appartiene più all'autore originario e neppure al traduttore che si è reputato libero fino ad un certo segno e, talvolta, si è lasciato intrappolare nel trabocchetto principe dei traduttori: quello della non corrispondenza semantica tra le lingue che si evidenzia nelle frasi fatte e nei modi di dire. Perciò, il florilegio che segue potrebbe servire a sottolineare non tanto i difetti, dovuti all'eccesso di «fedeltà linguistica alla literalità dell'originale» (Ferme) della traduzione di Vittorini, quanto la traccia visibile della «resistenza all'addomesticamento» di quell'insanabile «differenza tra le lingue», che ha permesso a Derrida di individuare, nella traduzione, un caposaldo naturale della decostruzione<sup>19</sup>. Sappiamo

<sup>18</sup> A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo della lontananza* cit., p. 115.

<sup>19</sup> Jacques Derrida *Des tours de Babel* (1985). Indicherei come rinvio l'ottima traduzione di Alessandro Zinna (a partire dalle note interpretative ed esplicative intorno al titolo), che si legge antologizzata in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard e più volte citata (pp. 367-418). Il piccolo cabotaggio di questa lettura m'impone di semplificare in modo anomalo i temi ben altrimenti profondi della riflessione che Derrida, sulle orme di Benjamin, prosegue fino all'immagine dell'espansione simbolica, del punto di contatto «dell'intraducibile puro e il traducibile puro» (ivi, pp. 398-400-402) e l'intangibile e alla impossibile «aderenza»



che i modi idiomatici, le frasi fatte non si possono né interpretare né tradurre alla lettera; vanno ricollocati nell'esperienza di ogni lingua e spesso traditi, di fatto, «sostituiti» con significati *altri*; nella traduzione di Vittorini è quindi la loro mancata sostituzione a segnalarsi quale sconnesione in rilievo. Ecco comunque una campionatura minima dei luoghi «dall'accento straniero» presenti nella traduzione di *Figli perduti*:

Ne t'emballe donc pas! (p. 40) = Ma non t'impennare così (p. 42) (e Frénaud p. 59)

Tu finiras sur la paille (p. 28) = Finirai sulla paglia (p. 29)

Hommes à bonnes fortunes (p. 34) = Uomini a successo (p. 35)

On va me faire la tête (p. 42) = Mi si farà il muso lungo (p. 44)

Je me découvrais crédule, un peu naïve, facile à «faire marcher» (p. 58) = Mi scoprivo credula, un po' sempliciotta, facile da 'far trottare' (p. 61)

Notre vie n'est faite que de cela. De ce chevauchement alterné; de cette imbrication [...] de sensations antérieures (p. 63) = La nostra vita è fatta soltanto di questo. Di questo cavalcare alterno; di quest'embriciatura delle nostre sensazioni anteriori (p. 63)

Simon déclancha le double essuie-glace (p. 66) = Simone [il fratello] fece scattare il doppio asciugavetri (p. 66)

Il est blond, pâle, mince et long comme un jour sans pain, le pauvre chéri (p. 165) = È biondo, pallido, sottile e lungo come una giornata senza pane, povero caro [ritratto di Saverio] (p. 163)

Cette seconde mère [zia Emma] qui n'avait pas reconnu son enfant au passage (p. 165) = Quella seconda madre che non aveva riconosciuto il figliuolo al passaggio (p. 164)

Salle de bains (p. 165) = Gabinetto da bagno (p. 165)

Je vous montrerai des coins qu'on ne connaît guère (p. 216) = Ti farò vedere dei cantucci che non sono molto noti [visita di Norman a Parigi] (p. 216)

La poularde demi-deuil (p. 223) = La pollanca "mezzo-lutto" [piatto di carne di Lione] (p. 223)

– Le pied-de-veau Qu'est-ce-que c'est? [...] – Mais l'arum, voyons! (p. 226) = «Il piede-di- vitello che cos'è [...]» «È una canna, diamine!» (p. 226)

Elle [Agnès] portait, à son ordinaire, une courte jupe sur un maillot de bain (315) = Indossava, come al solito, una corta gonnellina su una maglia da bagno (p. 315)<sup>20</sup>.

La «fedeltà linguistica alla letteralità dell'originale», segnalata da Valerio Ferme (e evidente in «asciuga vetri» – tergicristalli – o «maglia da bagno» – costume da bagno), non incide negativamente sulla storia raccontata da Hériat, che si è conservata tale e quale, bensì sulla sua lingua, che si rivela a tratti estranea, dove

con l'abito delle lingue di Babele. Resta il fatto che, per ogni traduttore, il banco di prova interpretativo non cambia.

<sup>20</sup> Rispettivamente da Ph. Hériat, *Les enfants gâtés* cit. e *Figli perduti*, a cura di Elio Vittorini cit.

i luoghi di fedeltà alla lettera fanno affiorare il «senso non tradito», preservato dal mimetismo nel timbro della lingua originale, che risuona, diremmo, poco interpretato, alla stregua di un più o meno marcato accento straniero, in bocca ad un parlante di lingua madre diversa. Tuttavia, non credo che la freddezza della critica nei confronti di questa traduzione di Vittorini sia da attribuire a tali *défaillances* traduttive: il romanzo, evidentemente, non ha (forse mai) trovato i suoi lettori. Il mancato incontro tra testo tradotto e traduttore, ipotizzato inizialmente, era forse già un segno di una intesa culturale poco possibile. Resta il fatto che, ancor prima di attribuire le responsabilità a Hériat e a Vittorini (o quelle dello scrittore al traduttore), quel breve sondaggio sul terreno della «cultura d'arrivo» (consigliato dai nuovi traduttologi, compreso Ferme) dove emerge che l'unico libro di Hériat, in italiano, si legge solo grazie a Vittorini, andrebbe eventualmente ripreso e indirizzato su più fronti (non ultimo l'accenno di americanismo) verso ulteriori risposte.

In quanto alla traduzione della prosa di André Frénaud *A proposito di Mantegna (À propos de Mantegna)*, edita nel 1964, dovrò ripetere un po' le stesse considerazioni viste in Frénaud<sup>21</sup>.

Il confronto delle date qui conta indirettamente; Hériat conosce Vittorini intorno al 1946 ma la traduzione è molto posteriore. Il contributo tradotto fa parte di una breve antologia che s'inserisce in un quadro di avvenimenti culturali un po' fuori corso, come una sorta di richiamo e testimonianza di una genealogia della tradizione poetica del ventesimo secolo, appena successiva ai movimenti d'avanguardia e situata tra la riscoperta del canto e l'urgenza di temi esistenziali e impegnati, che sembravano allora sul punto di scomparire (nella fase della neo-avanguardia già in corso); gli esordi poetici di Frénaud risalgono, infatti, agli anni Quaranta, con la sua collaborazione ai «Cahiers du Sud».

L'antologia poetica, che contiene un'unica prosa, quella tradotta da Vittorini, appunto, è stata formata partendo da una scelta di testi pubblicati tra il 1945 e il 1958, per la maggior parte provenienti dalla raccolta *Il n'y a pas de paradis* (1943-1960)<sup>22</sup>. Si tratta di un esemplare antologico piuttosto nuovo nella sua struttura compositiva. Del resto, la collana di Vanni Scheiwiller, tra gli anni Sessanta e Novanta (un po' come Seghers in Francia) proponeva edizioni di notevole pre-

<sup>21</sup> A. Frénaud, *À propos de Mantegna* [1947], in *André Frénaud, tradotto da 15 poeti italiani* e da *Elio Vittorini...* cit., p. 61. La prosa, tradotta da Vittorini appartiene a *Textes et proses inédites. Choix de textes* di Georges-Emmanuel Clancier, in *André Frénaud*, Paris, Seghers, 1953 (ed. aumentata 1963), pp. 214-217.

<sup>22</sup> La nota rinvia all'edizione Gallimard del 1962. Si tratta di una raccolta composita che sarà riedita nel 1967, sempre presso Gallimard. Questa uscirà quasi in forma completa (93 testi su 123), con note e traduzione di Giorgio Caproni e introduzione di Stefano Agosti (*Non c'è paradiso*, Milano, Rizzoli, 1971). Il volume comprende anche una scelta d'altri testi che il poeta genovese Giorgio Caproni aveva già tradotto in precedenza (ne *Il silenzio di Genova e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1967).

stigio, a firma di poeti traduttori<sup>23</sup>. L'antologia è accompagnata soltanto da una breve nota<sup>24</sup>; ed è probabile che non sia stata neppure ideata, ma soltanto tradotta, dallo straordinario gruppo di scrittori italiani, accomunati dal fatto d'essere per la maggior parte francesisti o amici di Frénaud e in omaggio a lui<sup>25</sup>. Proprio il gruppo delle amicizie indica che Vittorini, questa volta, si è occupato di un autore già noto presso il pubblico italiano<sup>26</sup>. In effetti, il poeta aveva già i suoi lettori in lingua italiana, avendo soggiornato più volte in Italia, a Milano, dove conosce presto il gruppo del «Politecnico»; e, proprio nel 1946, stringe amicizia con Vittorini e pubblica sulla rivista<sup>27</sup>. Tra Milano, Firenze e Roma, incontrerà Luzi, Parronchi, Sereni, Solmi, Caproni, Risi, Pasolini: in breve, quasi tutti i suoi futuri traduttori. Dopo il 1960, Frénaud è quasi un profugo a Roma (la firma del «Manifeste des 121» – insieme a Sartre e ad altri intellettuali conosciuti da Vittorini – lo aveva costretto a lasciare il suo posto di funzionario); ed è in Italia che riceverà, nel 1969, il Premio Etna-Taormina<sup>28</sup>.

Ci si può chiedere di chi sia stata l'idea dell'antologia e della scelta dei testi fatta da ogni poeta: sono stati assegnati liberamente o «attribuiti» dall'editore? L'idea è partita da Giorgio Caproni, l'amico di Genova o da Vittorini, conosciuto a Milano? L'amicizia, comunque, è documentata nel testo da una dedica, «Per Elio e Ginetta», che precede Navigli a Milano (Canaux de Milan, 1956), una poesia tradotta, nell'antologia, da Luciano Erba<sup>29</sup>. In mancanza di docu-

<sup>23</sup> Fra i traduttori vi sono: Montale (da T.S. Eliot, N. Jorge Guillén), Ungaretti (Murillo Mendès, La Fuente); la serie prevedeva anche poeti italiani tradotti da poeti stranieri, tra cui Ungaretti e Montale (tradotto, quest'ultimo, da Pierre- Jean Jouve).

<sup>24</sup> Ecco la nota editoriale: «Le traduzioni di Pier Paolo Pasolini, Franco Fortini, Giuseppe Ungaretti, Vittorio Sereni e Attilio Bertolucci furono fatte su invito di Gian Carlo Vigorelli e da lui pubblicate nel n. 5-6 dell'*Europa letteraria* (1960)».

<sup>25</sup> Tra i francesisti: Diego Valeri, Sergio Solmi, Mario Luzi, Luciano Erba.

<sup>26</sup> Si può dire che un certo ricordo dura ancora: nel novembre 2002, presso l'Istituto francese di Firenze (in collaborazione con la «Fondazione Il Fiore» di Alberto Caramella), Jean-Charles Vegliante ha dedicato un omaggio a Frénaud. In Italia, inoltre, si continuano a tradurre le sue opere ed Elisa Bricco gli ha consacrato un libro: *Frénaud e l'Italia*, Fasano, Schena, 1999.

<sup>27</sup> Su «Il Politecnico», nn. 31-32 della serie mensile (luglio-agosto 1946) furono tradotte alcune sue poesie (*Il borgo profanato*, *I re Magi*, *Senz'amore*, *La vita morta la vita*, *La più folle*) con una nota di Franco Fortini. A tal proposito di veda: Marina Zancan, *Il progetto «Politecnico». Cronaca e struttura di una rivista*, Venezia, Marsilio, 1984.

<sup>28</sup> Nel 1969, Frénaud figurava tra i membri del Premio Internazionale «Città di Firenze». Si veda: *Premio di Poesia internazionale 'Città di Firenze'*, edito da Gino Gerola, Firenze, Palazzo Vecchio, 1970, p. 16 (le note biografiche dei membri della giuria riguardano Frénaud, Gösta Anderson, MiKola Bazan, Carlo Betocchi, Mario Luzi, Vittorio Sereni, Giuseppe Zagarrìo). Segnalo anche, di André Frénaud, la piccola raccolta sotto forma di dramma «italiano», alla maniera dell'ultimo Luzi. Mi riferisco a *La sorcière de Rome*, Paris, Gallimard, 1973. Questo testo è stato tradotto in italiano da Davide Bracaglia. Si veda A. Frénaud, *La strega di Roma*, traduzione di Davide Bracaglia, prefazione di Elisa Bricco, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2000 (sia la *Prefazione* di Elisa Bricco che la *Postfazione* di Davide Bracaglia aggiungono osservazioni molto interessanti sull'«ultimo» Frénaud).

<sup>29</sup> A. Frénaud, *Canaux de Milan* (1956), [da *Il n'y a pas de Paradis*], traduzione di Luciano Erba con dedica «Per Elio e Ginetta», in *André Frénaud, 16 poesie e una prosa*, pp. 35-37.

menti precisi (e auspicabili), è preferibile credere ad una felice scelta dovuta al caso degli incontri e dell'amicizia, piuttosto che a una mera collaborazione editoriale. In ogni modo, l'idea che ne deriva, a lettura finita, sembra portare alla possibilità di stabilire un effetto di reciproca contaminazione fra la scelta dei testi e la poetica degli autori.

Il criterio non parrebbe valere per Vittorini; tuttavia, proprio l'inserimento del pezzo in prosa (datato 1947 nell'originale) farebbe pensare ad una scelta su misura per un autore che predilige la scrittura prosastica. Il testo non è completo; è mancante tutto il periodo di chiusura (potrebbe essere un segno tangibile della tendenza all'incompletezza, segnalata da Demetrio Vittorini); nel complesso, resta però il contributo più lungo dell'antologia. Questa volta non è il caso di porsi domande circa eventuali contaminazioni. Quella di Frénaud è una prosa dedicata ad un affresco di Mantegna, ammirato nella basilica di Sant'Antonio a Padova. Non è un commento da critico d'arte: vi sono descritte sensazioni e suggestioni poetiche, di quelle che s'immaginano più che vedersi. Tuttavia, non si tratta di osservazioni che invitano ad interpretare oltre la scena del sacrificio rappresentato (il martirio di San Cristoforo trafitto da frecce), abbandonandosi a libere associazioni di natura interiore: quella di Frénaud è la lettura di un conoscitore d'arte che sa, però, ciò che il poeta può riuscire a figurarsi nella mente («L'architettura del quadro contribuisce a trascinarci oltre i limiti di quanto esso raffigura...») e servirsene senza eccessi<sup>30</sup>.

Vittorini, anche questa volta, opta per il mimetismo. Traduce senza tradire – o la lettera o il senso o entrambi –, comportandosi sostanzialmente da *sourcier* (Ladmiral) incorrendo in qualche altro trabocchetto classico e infernale per i traduttori d'italiano-francese e vice-versa: quello dell'aggettivo dimostrativo *ce*, traducibile come è noto con «quello», «questo», o semplicemente con un articolo, come ci si sarebbe aspettati. Ecco l'esempio:

Et l'architecture du tableau contribue à nous entraîner au-delà de ce qu'il représente. *Ces arcs, ces escaliers et ces colonnes, ces places, ces maisons* qui s'éloignent si magnifiquement sont disposés de telle sorte qu'ils appellent d'autres arcs et des colonnes et des escaliers et d'autres places à n'en plus finir et celui qui regarde n'est pas plus assuré d'atteindre ce qu'il cherche que l'arpenteur de Kafka quand il examinait le *Château*.

L'architettura del quadro contribuisce a portarci oltre i limiti di quanto esso raffigura. *Queste arcate, queste scalinate, queste colonne, queste piazze, queste case* che digradano verso lo sfondo così con magnificenza sono disposte in modo da evocarne altre a non più finire tanto che chi guarda si trova nella stessa situazione sospesa in cui l'agrimensore di Kafka si trova nel Castello<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> E. Vittorini, *A proposito di Mantegna*, ivi, p. 59.

<sup>31</sup> Ivi, pp. 58, 59, 60.

Dal punto di vista *cibliste* la scelta dell'articolo determinativo («le»), invece che la sequenza dei dimostrativi, ne avrebbe rispettata la maniera, mentre la maniera da «lenti trasparenti» è stata applicata nella semplificazione della frase originale al negativo – *et celui qui regarde n'est pas plus assuré que* – con «chi guarda si trova nella stessa situazione in cui» e si nota come perfettamente addomesticante. Viceversa per quel *morceau* tradotto alla lettera con *brano* – come se fosse un testo scritto – ricompare la spia della letteralità (da traduttore che usa le «lenti colorate» da *sourcier*):

Dans l'affreuse chapelle baroque de Saint-Antoine à Padoue, fragment de la fresque qui fut à l'église des Eremitani ou copie peut-être, pourquoi ce *morceau* de Mantegna me trouble-t-il de la sorte...

Nell'orrore di una cappella barocca a Sant'Antonio di Padova, frammento dell'affresco che fu agli Eremitani, o forse copia: un *brano* di Mantegna che non so perché mi turba a un punto simile<sup>32</sup>.

Ma ecco riproporsi, fatale, la tentazione della caccia alla sconnessione o la manifestazione di entusiasmo per la prova felice, da parte di quel particolare lettore che è lo «studioso di testi tradotti», spesso traduttore in proprio, raramente passivo e pronto a legittimare le opzioni del traduttore o a stigmatizzarle. Ma forse questo è anche un modo per tenere in conto l'opera di traduzione in sé, dove, spesso è proprio il più piccolo esempio di misinterpretazione a diventare una chiave interpretativa che induce a riflettere e interrogarsi sulla natura del senso nascente in quella «terza lingua», sulle circostanze, sulle ragioni (purtroppo qui mancanti), delle soluzioni piuttosto che altre (occorrerebbe, ad esempio, sapere il motivo della pubblicazione del testo privo di frase finale!) che hanno portato Vittorini a scegliere di conservare il «piccolo accento» della lingua d'origine senza addomesticarlo, concedendosi una libertà ermeneutica più aggressiva.

### 3. *Le sang des autres e Les hommes et les autres (1945)*

A queste due prove di un Vittorini alle prese con la lingua di una cultura vicina ed amica, ma forse congeniale fino ad un certo segno, non è possibile chiedere altro. Diversa sarà la lingua e la letteratura che il traduttore continuerà a proporre al pubblico italiano, che gli sarà fedele, alla stregua del pubblico francese che sceglierà di riconoscerlo come proprio scrittore sin dai suoi esordi in traduzione in Francia. Penso proprio a *Uomini e no* tradotto in francese, nel 1945, con un titolo francamente indovinato per l'area francofona: *Les hommes et les autres*.

<sup>32</sup> Ivi, pp. 54-55.

E qui torno alla data, il '45, da cui Frénaud mi ha allontanata. Si sa che i primi traduttori svizzeri del romanzo di Vittorini, Armand e Béatrice Mastrangelo, sono stati gli artefici della scelta del titolo francese<sup>33</sup>. La pubblicazione, datata dicembre 1945, esce a Genève presso le edizioni Continent. La paternità del titolo è riconosciuta, indirettamente, dalla nota missiva che Vittorini indirizza a Michel Arnaud al momento della traduzione presso Gallimard, nel 1947<sup>34</sup>. Non credo sia stato l'unico scambio epistolare tra Vittorini e Michel Arnaud; ma la lettera del 7 luglio del 1947 – in cui lo scrittore italiano precisa la misinterpretazione del titolo (che ritiene «sbagliato benché suoni bene»), dell'edizione svizzera, dandone però un avallo di necessità – è la più nota, perché accompagna il libro sin dal momento della sua pubblicazione in Francia<sup>35</sup>.

La situazione, per altro, è simile alla scelta operata da Vittorini, a proposito del titolo attribuito al romanzo di Hériat: *Figli perduti* non «consuona» con *Les enfants gâtés*. L'opzione, tutto sommato, mi sembra preferibile a quella letterale, *Figli vizianti* (in fondo *gâtés* significa anche «guastati», «guasti», «bacati») e forse si è trattato di una necessità, proprio per evitare un titolo troppo «pesante», per il riferimento al «vizio» non propriamente adatto al romanzo, dove, ad essere rappresentati e presi di mira sono proprio i costumi «guasti» della borghesia e il gesto di ribellione della giovane donna («perduta» per la classe d'origine). Si tratterebbe dunque anche questa volta di una misinterpretazione necessaria, che «suona» meglio. Forse, per la stessa ragione (per inciso, e per «associazione di suoni») il titolo della prima traduzione dell'opera più famosa di Hemingway, *Per chi suona la campana*, apparsa su «Politecnico» con un titolo al

<sup>33</sup> Oltre al nome per esteso, solitamente puntato (A.B.) non sono riuscite a scoprire di più rispetto al provvidenziale e affettuoso ricordo, tracciato da Gianfranco Contini in un ritratto che inviterei a rileggere (si veda: G. Contini, *Il «doppio» scomparso*, ora in *Amicizie*, a cura di Vanni Scheiwiller, con prefazione di Pietro Gibellini, Milano, Scheiwiller, 1991, pp. 159-165). Ma si veda anche: *Ogni subentrante felicità*, in *Diligenza e voluttà. Ludovica Ripa di Meana interroga Gianfranco Contini* cit., pp. 87 e 93-94. Per Adeline e Michel Arnaud, invece, le incognite sono rimaste tali (erano, forse, come i Mastrangelo, marito e moglie?) Di dove? Quante lacune! Spero, veramente, che altri riusciranno a mettere, al posto di questi molteplici puntini di sospensione, le notizie che incuriosiscono e che non sono in grado di produrre qui.

<sup>34</sup> Si veda: Elio Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*, *Lettere 1945-1951*, a cura di Carlo Mi-noia, Torino, Einaudi, 1977, p. 125.

<sup>35</sup> La versione di Arnaud contiene la seguente *Note liminaire*: «*Uomini e no*, le titre italien de ce roman, signifie exactement que nous, les hommes, pouvons aussi être des «non hommes». C'est dire que ce titre vise à rappeler qu'il y a, en l'homme, de nombreuses possibilités humaines. Mais il ne divise pas l'humanité en deux parties: dont l'une serait tout humaine et l'autre tout inhumaine. Le titre français, *Les Hommes et les autres*, implique par contre une telle division et change quelque peu le sens du livre. Mais ce titre adopté pour l'édition suisse d'une traduction qui a précédé la nouvelle traduction qui fait l'objet de la présente édition, ce titre est maintenant celui sous lequel la critique française connaît ce livre: on a donc dû le conserver pour éviter que naissent des malentendus sur l'identité de l'oeuvre. Mais l'auteur tient à prévenir que ce titre, bien que sonnante bien, est un titre erroné. E. V.» (*Uomini e no*, traduit de l'italien par Michel Arnaud, Paris, Gallimard, 1947, 2007).

plurale (*Per chi suonano le campane*), è poi stato corretto con quel singolare che l'ha resa nota a tutti.

Nel romanzo di Vittorini, a determinare la scelta del titolo da parte dei Mastrangelo, esiste probabilmente anche un'altra ragione («etnocentrica»), legata ai tempi e alla stagione filosofica dell'esistenzialismo, che, tutti sanno, poneva in primo piano la coscienza dell'essere e la considerazione dell'altro, come ostacolo alla propria libertà e ricerca di «trascendenza» (ognuno ricorda la frase sartriana dei suoi inizi: «L'enfer c'est les autres»). Ma la guerra obbliga ad una riconsiderazione e ad un adattamento alla «contingenza». Da qui l'assunzione della responsabilità e dell'impegno nei confronti dell'«altro», in quanto tale. Nell'agosto del 1945, Simone de Beauvoir pubblica, presso Gallimard, un libro definito subito dai critici il «romanzo della resistenza»<sup>36</sup>. Si tratta di *Les sang des autres*. La storia è ambientata nel pieno della guerra e l'eroe, Jean Blomart, nella fase della sua conversione altruista, entra nella resistenza, assumendo su di sé la responsabilità del proprio impegno, compreso il rischio di essere strumento di morte per gli altri: quella di Hélène – il racconto di Blomart si svolge nel corso della sua veglia al capezzale della giovane donna, legata sentimentalmente a lui e ferita durante la sua partecipazione ad un attentato, ordinato da Blomart – e quella di coloro che saranno vittime delle rappresaglie (nel libro, ci si interroga a lungo sulla legittimità dell'autodenuncia negli attentati, per evitare le conseguenze sulla popolazione civile).

Il romanzo ha avuto un'ampia ricezione e non è possibile credere che la sua diffusione non sia arrivata fino in Svizzera e non abbia avuto una qualche influenza sulla scelta dei traduttori del romanzo di Vittorini. Inoltre, anche i Mastrangelo si sono trovati davanti ad una storia della guerra partigiana e il titolo scelto, alla luce del precedente beauvoiriano, resta comunque il più indovinato, non addomesticato e «senza resto di senso», che si potesse inventare. Il libro, in Francia, diventava così un autentico «romanzo della resistenza» e, contemporaneamente, per quel riferimento agli *autres* nel titolo e per lo stile dialogico (comportamentista) diventava anche una perfetta opera dell'esistenzialismo narrativo *engagé*. Anche queste sono solo suggestioni, ma, credo, non prive di fondamento. Indubbiamente, il titolo ha favorito la ricezione, indirizzandola verso un contesto di esperienze culturali e di pensiero allora veramente condivisi.

Aggiungo, per curiosità, che i lettori francesi leggono ancora la prima edizione, con tutti i corsivi metanarrativi; l'edizione dei Mastrangelo recava anche la nota dell'autore («Ce n'est pas parce que suis suis militant communiste, comme chacun sait, qu'il faut croire que ce livre soit un livre communiste. Chercher en art le progrès de l'humanité, c'est tout autre chose que de lutter pour ce progrès

<sup>36</sup> Del libro si parlerà una scheda curata da Franco Fortini sul «Politecnico», nn. 31-32, luglio-agosto 1946, p. 32. Che l'avvertenza di Vittorini non rappresenti, in modo implicito, una messa a distanza proprio di questo romanzo?

sur le terrain politique et social»<sup>37</sup>). Tale nota non è presente nella versione curata da Michel Arnaud (che, si è visto, reca invece la *note liminaire* di Vittorini). Il protagonista, chiamato *Enne 2* nella versione dei Mastrangelo, in quella di Arnaud diventa *N 2*. e, in quanto al tono d'insieme, il calco della lingua di origine traspare maggiormente nella prima traduzione. Nella versione dei Mastrangelo, infatti, la «voce» del traduttore è meno marcata: da qui il «piccolo accento straniero» (questa volta italiano, di Vittorini), che, invece, diventerà meno percettibile («invisibile», «normalizzato») nella versione di Arnaud. Per concludere e per una verifica veloce, trascrivo alcuni estratti (di inizio e fine romanzo), nelle tre «lingue»: quella originale, quella di Mastrangelo e quella di Michel Arnaud:

I. L'inverno del '44 è stato a Milano il più mite che si sia mai avuto da un quarto di secolo; nebbia quasi mai, neve mai, pioggia non più da novembre, e non una nuvola per mesi; tutto il giorno il sole. Spuntava il giorno e spuntava il sole; cadeva il giorno e se ne andava il sole.

Si avvicinavano a Milano. C'erano terrapieni di ferrovia, cartelli pubblicitari d'altri tempi, sottopassaggi, incroci di strade, e sempre il freddo sulla pianura, la nebbia lieve.

«Imparerò meglio, » disse l'operaio. (Elio Vittorini, 1945);

A Milan l'hiver 44 a été le plus doux qu'il y ait eu depuis un quart de siècle; brouillard presque jamais, neige jamais, pluie jamais depuis novembre, et pas un nuage pendant des mois; toute la journée le soleil. Le jour se levait et le soleil se levait; le jour tombait et le soleil s'en allait.

Ils approchaient de Milan. Il y avait des terre-pleins de chemin de fer, des panneaux de publicité d'un autre temps, des passages sous voie, des croisements de routes, et toujours le froid sur la plaine, le brouillard léger.

«J'apprendrai mieux, » dit l'ouvrier. (A. et B. Mastrangelo, 1945);

L'hiver 44 est le plus doux qu'on ait eu à Milan depuis un quart de siècle; presque jamais de brouillard, jamais de neige, depuis novembre plus du tout de pluie, et pas un nuage pendant des mois; du soleil toute la journée. Le jour se levait; le jour décroissait et le soleil s'en allait.

Ils approchaient de Milan. Il y avait des talus de chemin de fer, des panneaux publicitaires d'un autre temps, des passages sous la voie, des croisements de route, et toujours le froid sur la plaine, la brume légère.

– J'apprendrai mieux, dit l'ouvrier. (Michel Arnaud 1945; 2007).

<sup>37</sup> E. Vittorini, *Les hommes et les autres (Uomini e noi)*, trad. A et B. Mastrangelo, Genève, éditions du Continent, 1945, p. 327. Su questo aspetto dell'*engagement* nel romanzo di Vittorini ha scritto di recente Edoardo Esposito in *Elio Vittorini, scrittura e utopia*, Roma, Donzelli, 2011 (alle pp. 121 sgg., si commenta proprio questa *Nota*).



In ogni caso, la percezione è quella di leggere tre versioni di un medesimo testo, in tre lingue, comunque accomunate da uno stile *behavior* (comportamentista), paratattico, oggettivo (e tale, oltre che fortemente dialogico, resterà in tutto il libro); uno stile che ha permesso a entrambi i traduttori di raggiungere un notevole grado di verità traduttiva della «letteralità letteraria» dell'originale.

(2008)

# Bigongiari

*traduit par*

ANTOINE FONGARO

*Collection bilingue de poésie  
de l'Institut Culturel Italien de Paris*



ANTOLOGIE D'AUTORE: FRANCIS PONGE E ANDRÉ FRÉNAUD  
IN ITALIA

I due santi patroni dei traduttori, quelli almeno che tutti dovrebbero invocare nell'atto di rimboccarsi le maniche, sono Giuda, traditore, ma senza dubbio per eccesso di fede e d'amore, e senza il quale comunque il Verbo fatto carne non sarebbe tornato alla propria divinità; e Ponzio Pilato, che si lava le mani sospirando: «Sono innocente del senso di questo giusto».

Reflétant et fixant des canons, l'anthologie est nécessairement définition et interprétation de la littérature. Issue d'une lecture et vouée à la médiation, elle ne cesse d'en donner une image paradoxale, écartelée entre sa volonté d'ériger un monument et celle de traduire un mouvement. Car si l'anthologie cherche à mettre en valeur et préserver des textes, elle n'est pas pure conservation: elle reste bien une affaire de regard et de mémoire qui suppose que, pour que des objets soient retenus, d'autres soient mis au second plan et, d'autres encore, effacés.

I nuovi approcci della traduzione, avendo finalmente messo da parte il vecchio dilemma sulla possibilità o meno della traduzione (d'altronde, che la filosofia la creda o meno possibile non importa, dal momento che essa continua a rimanere un'attività centrale negli scambi che avvengono tra sistemi linguistici e culturali anche molto distanti tra di loro: quindi perché insistere sulla sua possibilità) e, avendo stabilito che la traduzione è un dato di fatto – bella o brutta, fedele o infedele che sia –, hanno preso in esame le pratiche discorsive e ideologiche che riguardano la traduzione come se si trattasse di un qualsiasi testo letterario e non. Il testo tradotto, dunque, finalmente spogliato dal suo complesso di inferiorità nei confronti dell'originale, viene trattato come opera a se stante, il cui nesso con

il testo primario è più rigido di quanto non lo sia, per esempio, quello tra due testi dello stesso autore, ma con un'autonomia tutta sua che le viene dall'essere un nuovo testo in una nuova lingua, e dal possedere nuovi significati culturali, ideologici, temporali, produttivi, imposti dalla nuova cultura – a volte coeva a quella dell'originale – in cui rinasce e dove le sue ragioni di esistere sono molteplici e spesso indipendenti dalle motivazioni e dalle situazioni pertinenti al testo d'origine<sup>1</sup>.

### 1. Vita del testo, André Frénaud, 16 poesie e una prosa

Forse, volendo entrare subito in argomento, *Vari poeti per due poeti: Francis Ponge e André Frénaud in Italia* sarebbe stato un titolo più pertinente perché riferito a due antologie di testi poetici tradotti: *Vita del testo*, e, appunto, *André Frénaud, tradotto da 15 poeti italiani e da Elio Vittorini* (sottotitolo) *16 poesie e una prosa*<sup>2</sup>. Prima di tutto, esiste un qualsivoglia legame tra queste due pubblicazioni? Apparentemente no, né di data, né d'occasione; il contatto, se vogliamo, è d'ordine intrinseco: in entrambi i casi, si tratta di antologie d'autore e di poeti (e scrittori) che traducono poeti. In quanto alla traduzione, penso che non potrò scartare interamente questo tema cruciale; tuttavia, quel che mi sembra più interessante indagare, come nel caso già visto di Vittorini, che qui ci limiteremo a incrociare di nuovo e un po' nella linea culturale di Ferme (e, indirettamente quella di Even-Zohar, Toury), è l'aspetto inerente la funzione della traduzione in rapporto al contesto d'arrivo, ossia, il terreno della ricezione – piuttosto che la sua natura. Ogni iniziativa di traduzione, infatti, risponde ad un'esigenza essenziale: divulgare un'opera in una lingua diversa dall'originale. Ciò significa che allo scopo, diciamo strutturale, dell'antologia, che risponde sempre, tutt'al più, all'offerta d'una «esemplarità rappresentativa»<sup>3</sup>, s'aggiunge l'in-

<sup>1</sup> Rispettivamente: 1) Gérard Genot, *Tradurre Deguy, la poesia*, Michel Deguy, *Gisants*, traduzione di G. Genot, prefazione di Andrea Zanzotto, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1999, p. 131; 2) Emmanuel Fraisse, *Les Anthologies en France*, Paris, PUF, 1997, p. 12; 3) V. Ferme, *Alcune considerazioni sulla teoria e pratica della traduzione*, in *Tradurre e tradire. La traduzione come sovversione culturale sotto il fascismo* cit., pp. 10-11.

<sup>2</sup> Francis Ponge, *Vita del testo, introduzione e note* di Piero Bigongiari, Milano, Mondadori, 1971 (Bigongiari figura anche tra i traduttori accanto a Luciano Erba, Jacqueline Risset, Giuseppe Ungaretti); *André Frénaud, tradotto da 15 poeti italiani e da Elio Vittorini, con un ritratto di Ottone Rosai* cit. (sottotitolo: *16 poesie e una prosa*). Ripropongo lo straordinario elenco dei traduttori già citato: Attilio Bertolucci, Giorgio Caproni, Luciano Erba, Franco Fortini, Giorgio Orelli, Alessandro Parronchi, Pier Paolo Pasolini, Nelo Risi, Vittorio Sereni, Sergio Solmi, Maria Luisa Spaziani, Giuseppe Ungaretti, Diego Valeri, Elio Vittorini, Andrea Zanzotto).

<sup>3</sup> Queste riflessioni sono state proposte in contributo ad un Convegno sulle *Antologie d'autore* («*Anthologies d'écrivains*», Colloque international Université Paris-Sorbonne, 20-21 sept. 2006), organizzato da Didier Alexandre e dalla sua équipe. Il testo, scritto in francese, è stato da

tenzione evidente di raggiungere un numero maggiore di lettori non (tutti) in grado d'accedere alla lingua d'origine. In questa prospettiva, l'antologia di testi tradotti sembra subito spostare il bersaglio dell'interesse su di un doppio fronte di valutazione, poiché al quadro relativo alla storia e alla geografia della letteratura nazionale s'aggiunge quello che rinvia alla letteratura ospite: questo scambio si realizza in un reciproco arricchimento e, quasi sempre, con uno scarto cronologico (un'operazione immediata di traduzione o di raccolta testi può prodursi ma solo in casi, piuttosto rari, di successo o altro).

Ecco le comuni linee d'approccio a questi due esemplari d'antologia, in cui cercherò di proporre alcuni elementi di demarcazione letteraria (senza per questo procedere a un vaglio comparativo degli autori ma, per quanto possibile, a una comparazione delle circostanze della loro ricezione). Se dovessi affidarmi alla cronologia degli autori, dovrei partire da Ponge, nato nel 1899 (Frénaud era più giovane di qualche anno – 1907). Secondo i criteri di periodizzazione letteraria, formulati da Oreste Macrí, nella sua nota *Teoria delle generazioni*<sup>4</sup>, lo scarto si situerebbe proprio sulla linea di demarcazione tra la seconda e la terza generazione poetica del secolo scorso. Ponge e Frénaud, pur essendo lontani per la loro visione della poesia, sono, sostanzialmente, contemporanei: le loro opere s'incrociano e sembrano, in modi diversi, illustrare il corso della poesia europea del ventesimo secolo. Con questo intendo dire che, forse, il discrimine importante, non è d'ordine generazionale: conta piuttosto lo scarto delle date di pubblicazione, le quali, per la loro funzione di marcatura della ricezione, risultano interessanti dal punto di vista della storia letteraria. La raccolta di testi di Frénaud esce, si è visto, nel 1964 (prima di quella di Ponge), nel culmine della *vague* neo-avanguardistica (era stata appena pubblicata – anno 1961 – l'antologia dei poeti *Novissimi*<sup>5</sup>). Questo piccolo libro, s'inserisce, dunque, nel quadro di avvenimenti culturali un po' fuori corso, come una sorta di richiamo e testimonianza d'una genealogia della tradizione poetica del ventesimo secolo, successiva ai movimenti delle avanguardie storiche e situata tra la riscoperta del canto, del rilievo dato alla «grana della voce», e l'urgenza di temi esistenziali e impegnati – della poesia per la vita – che sembravano allora sul punto di tramontare. Sono questi i temi, che hanno caratterizzato gli esordi poetici di Frénaud (risalenti al 1940, intorno ai «Cahiers du Sud») e che hanno, per altro, segnato gran parte della letteratura del secolo scorso. Col senno di poi, quest'antologia pare assumere un ruolo di congiunzione o di co-esistenza tra ciò che è stato e prosegue una tradizione e ciò che sta cambiando al suo interno. Mentre, cu-

me rivisto ed è qui proposto nella traduzione del Dottor Tommaso Tarani, allievo di Anna Dolfi, al quale va il mio ringraziamento.

<sup>4</sup> Oreste Macrí, *La teoria delle generazioni letterarie*, a cura di A. Dolfi, Firenze, Cesati, 1995.

<sup>5</sup> Il testo può servire a esemplificare quel che intende Emmanuel Fraisse quando richiama, a proposito dell'antologia, la funzione di «manifesto della modernità». Cfr., Emmanuel Fraisse, *Les Anthologies en France*, Paris, PUF, 1997, pp. 190 sgg.

riosamente (rispetto ai dati biografici), la pubblicazione dell'antologia pongiana sembra apparire del tutto a proprio agio nel clima delle riproposte delle teorie della neo-avanguardia degli anni Settanta; in verità, tra i due versanti non vi è, propriamente, una cesura: la partita comune si gioca sulla condivisione d'un certo numero d'idee sulla poesia intesa in quanto energia, movimento, potere di «metamorfosi vigilante» della realtà e apprensione «à partir du sentiment de l'imminence [...] l'événement»<sup>6</sup>. Quando Frénaud scrive che per il poeta, «il ne s'agit pas d'une vision à transcrire mais d'un chant qu'il formera»<sup>7</sup>, sembra proprio segnare il passo rispetto ai surrealisti, ma un tale pensiero lo mette d'accordo anche con Ponge e con un buon numero di poeti, attraverso le generazioni, che hanno visto nella poesia un modo di interpretare (tradurre) l'alterità del mondo, nei loro tentativi di rappresentarla. Ho parlato d'un piccolo libro (come si è già segnalato nelle pagine precedenti su Vittorini, a proposito della prosa di Frénaud su Mantegna) e ricordo che l'antologia è stata composta partire da testi pubblicati tra il 1945 e il 1958, in parte tratti, lo si è già detto, dalla raccolta *Il n'y a pas de paradis* (1943-1960)<sup>8</sup>. Quest'operazione mostra, inoltre, che, rispetto a Ponge, la notorietà di Frénaud presso il pubblico italiano fosse, all'epoca, piuttosto considerevole. In effetti, come si è già rilevato, il poeta aveva i suoi lettori in lingua italiana e una solida cerchia di amicizie. Vittorini, Luzi, Parronchi, Sereni, Solmi, Caproni, Risi, Pasolini – in pratica quasi tutti i suoi traduttori –, Frénaud li aveva frequentati tra Milano, Genova, Firenze e Roma, intorno agli anni Quaranta e Sessanta. Queste frequentazioni italiane, le sue composizioni ispirate dalle città italiane (Genova) e le sue poesie uscite dal 1946 su «Il politecnico» e «Botteghe Oscure» (negli anni Cinquanta), possono giustificare un favorevole orizzonte d'attesa delle sue poesie tradotte in italiano? Indubbiamente sì, dato che questa costellazione di poeti-traduttori ha davvero un carattere d'eccezione: sono tutti grandi scrittori che, per altro, rappresentano un autentico incrocio di generazioni poetiche. Credo che i lettori francesi prove-

<sup>6</sup> André Frénaud, *À propos de Mantegna* [1947], in *André Frénaud tradotto da...* cit., p. 61 (si tratta del brano tradotto da Vittorini – visto nel capitolo precedente). Questa prosa, come ho già indicato, è tratta da *Textes et proses inédits, Choix de textes* di Georges-Emmanuel Clancier, in *André Frénaud*, Paris, Seghers, 1953 (ed. aumentata 1963), pp. 214-217.

<sup>7</sup> A. Frénaud, *L'inspiration, l'intelligence, l'impatience et la soumission, Fragments sur la poésie*, citato da Georges-Emmanuel Clancier, in *André Frénaud* cit., p. 218.

<sup>8</sup> La nota rinvia all'edizione Gallimard del 1962. La raccolta originale contiene *Soleil irréductible* *Enorme figure de la déesse raison*, *Source entière*, *Les paysans, passage de la visitation*, *Chemins du vain espoir*, *Où est mon pays*, *Ménerbes*, *Petits airs du milieu de l'arbre*, *Parmi les saisons de l'amour*, *La lumière de l'amour*, *Femme déserte*, *Tombeau de mon père*, *poèmes de dessous le plancher*, *Pour l'Office des morts*, *Noël interdit*, *L'Amour d'Italie*, *Dans les lointains parages*, *Non pas un temple*, *Le château et la quête du poème*, *Pauvres enfants*. Invece, la raccolta edita nel 1967 sempre presso Gallimard uscirà quasi in forma completa (93 testi su 123), con note e traduzione di Giorgio Caproni e introduzione di Stefano Agosti (*Non c'è paradiso*, Milano, Rizzoli, 1971). Il volume contiene anche una scelta d'altri testi che il poeta genovese Giorgio Caproni aveva già tradotto in precedenza (ne *Il silenzio di Genova e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1967).

rebbero, ancora oggi, un certo disagio a orientarsi su qualche nome (Alessandro Parronchi, Diego Valeri); per gli altri, il caso è diverso: la loro notorietà è certamente più netta anche sull'altro versante delle Alpi.

Non è qui possibile redigere una scheda degli autori; tuttavia, si può dire che il carattere esemplare di questa raccolta di testi dipende tanto dall'autore quanto dai nomi e dal numero dei poeti traduttori e delle loro singole storie, di grande spessore culturale. In ogni modo, la percezione che ne deriva, è che questo florilegio di testi molto probabilmente nato sotto il segno dell'amicizia, abbia potuto offrire ai singoli traduttori la possibilità di un approccio empatico e quasi auto-mimetico e, per mimetismo, intendo il travaso di stile che ogni poeta tende a riversare nella poesia altrui (Berman avrebbe forse potuto considerare il fenomeno alla stregua di una deformazione *sui generis*, comunque da stigmatizzare come scelta «etnocentrica»<sup>9</sup>) a partire dal componimento iniziale, *Sans amour*<sup>10</sup>, tradotto da Giorgio Orelli (*Senza amore*), dove, ad esempio, si ha l'impressione di cogliere elementi di contatto con la modulazione descrittiva, dagli accenti spesso intimisti, con cui il poeta italiano ha celebrato l'amore e la donna. Parimenti empatica, per coloro che conoscono la forza e la veemenza della parola poetica di Pasolini, appare la contiguità con il testo da lui tradotto (*Exhortation aux pauvres*<sup>11</sup>). Nell'anno di composizione di questa poesia (1942), Pasolini aveva appena 20 anni. In quell'epoca stava scrivendo le sue prime prove poetiche (*Poesie a Casarsa*), ma, le immagini di violenza verbale («Sempre lì a masturbarvi le piaghe / [...] Cuciniamola in un grumo di pidocchi» [«Toujours à masturber vos plaies [...] / Cuisinons-la [la mâle haine] en vermine fourmillante») non sono poi così lontane dal clamore carnale e ribelle che gli ispirerà lo scandalo della condizione degli emarginati e degli esclusi. Quel tipo di gri-

<sup>9</sup> Nel capitolo intitolato *L'analitica della traduzione e la sistematica della deformazione*, Berman, «esaminando il sistema di deformazione dei testi», messo ogni volta in campo dal traduttore per eseguire il suo compito di presa di possesso del senso, e, attribuendo al suo esercizio di «controllo» del significato letterale l'accezione psicanalitica e linguistica di censura, individua un lungo elenco di azioni di «deformazione» (ne cito alcune: razionalizzare, chiarire, allungare, nobilitare, volgarizzare, impoverire qualitativamente e quantitativamente, omogeneizzare, distruggere il ritmo, i reticoli significativi... fino alla «cancellazione delle sovrapposizioni delle lingue»), praticate in ogni opera traduttiva. Si capirà che, fuori dall'ottica destrutturante di Berman, quelle «forze deformanti» sono le stesse che si applicano per realizzare traduzioni considerate «riuscite» (A. Berman, in *La traduzione e la lettera o l'albergo della lontananza* cit., pp. 42-56).

<sup>10</sup> Questa poesia non fa parte del libro *Il n'y a pas de Paradis*. A pagina 196 della già citata raccolta, figura una poesia dal titolo *Sans amour*, datata 5 giugno 1946, ma si tratta con tutta probabilità d'una variante («L'amour n'a pas peur de moi / Je lui donne ses régals / de ma vie tout ce qu'il veut / Je lui fais seule demande / qu'il ait pitié qu'il ne m'oublie /»). Forse fa parte del gruppo di poesie tradotte da Franco Fortini e pubblicate nel «Politecnico», nn. 31-32, 1946. Segnalo anche il titolo di un'altra poesia dispersa: *Perplexité à propos d'une étoile chaude* (1948) [*Perplexità su di una stella calda*], traduzione di Nelo Risi (ivi, pp. 23-25).

<sup>11</sup> Anche questo componimento non figura in *Il n'y a pas de Paradis*, fa invece parte dei *Poèmes du petit vieux 1944-1948*; pubblicato nell'antologia di Georges-Emmanuel Clancier, *André Frénaud* cit., p. 182.

do («O mes frères en la roue harassante voici la déchirure /» = «O miei fratelli nel cerchio vorticante ecco lo strappo /») sembra venire dal timbro della sua voce poetica. Francamente, in questa sorta di approccio comparato della traduzione, l'affidabilità di queste osservazioni, circa un possibile mimetismo identitario tra il poeta-traduttore e il proprio oggetto, è minima ed è da considerarsi tutta dalla parte del lettore e del comportamento, di tipo «etnocentrico», che tende ad assumere, per riconoscersi in un plausibile orizzonte d'attesa. È certo, però, che la tentazione di stabilire corrispondenze che fanno risuonare immagini ed echi si presenta quasi involontariamente, solo perché si tratta di poeti. Ad esempio, è difficile evitare di cogliere la cadenza zanzottiana del poema *Rabbiosamente l'amore mio la poesia* (*Haineusement mon amour la poésie*); anche qui, gli effetti analogici non derivano dalla scansione, troppo iterativa e troppo affidata alla comparazione per i modi di Zanzotto, bensì, dal carattere metapoe-tico della lirica e dal rilievo delle immagini che scandiscono il senso della natura inesauribile e fatale della poesia (paragonata a una «biscia» a una «spada», a una «salamandra», a una «stella...»<sup>12</sup>). È meglio chiarire che si sta toccando, indirettamente, il dibattito non infrequente sui poeti che, nel tradurre opere altrui, riscrivono i testi poetici, derogando al «contratto» dove si prevede «che la creatività richiesta dalla traduzione deve mettersi per intero al servizio della riscrittura dell'originale nell'altra lingua, e mai produrre una sovra-traduzione determinata dalla poetica personale del traduttore»<sup>13</sup>: non è a questa posizione notoriamente *sourcière* (sorgentista) di Berman che qui si sta guardando, bensì a quella del lettore, spontaneamente contestualizzante ed «etnocentrica», che di rado rinuncia a «sacrificare» il coinvolgimento della poetica del poeta-traduttore, usando come fondata risorsa interpretativa.

## 2. Scambi e ritratti

Mi sembra tuttavia interessante notare che tali effetti di consonanza non sono propriamente d'ordine intertestuale ma sono da ricondurre al sistema di

<sup>12</sup> Il testo, tradotto da Andrea Zanzotto e datato 1945, risulta anch'esso tra quelli che non provengono da *Il n'y a pas de Paradis* ma da *Poèmes de dessous le plancher*, seguiti da *La nocte noire*, Paris, Gallimard, 1949, p. 15.

<sup>13</sup> A. Berman, *Traduzione etnocentrica e traduzione ipertestuale*, in *La traduzione e la lettera o l'albergo della lontananza* cit., p. 34. L'assunto «anti-etnocentrico» di Berman – molto critico rispetto all'«arbitrio capriccioso di un poeta che si annette tutto ciò che tocca (sarebbe il caso di Jouve traduttore di Shakespeare)» – mentre lega l'obiettivo etico della traduzione a quello di «portare sulle rive della lingua traduce l'opera straniera nella sua pura estraneità, sacrificando la deliberatamente la "poetica" propria (ideale realizzato da Leyris e Bonnefoy, sempre a proposito di Shakespeare)», lo situa dalla parte dei teorici che si ispirano al rispetto del «contratto» vincolante con la lingua d'origine e sono (alla stregua di Venuti) critici nei confronti della preconizzata «invisibilità del traduttore».



elementi che connotano aspetti ormai diffusamente individuati dalla storia letteraria (un lettore italiano non può sottrarsi all'insorgere di reminiscenze davanti a questo «serpent» tradotto non con «serpe» bensì con «biscia che rimonta i fiumi / Come una spada che scatta giù.../»). Voglio dire che le parentele di toni e di echi che attraversano questa raccolta di poesie si lasciano cogliere in quanto elementi di affinità, corrispondenze e dialogo inter-generazionale tra poeti, proprio nella misura in cui mostrano come tale fenomeno finisca per stabilirsi ed intrecciarsi in nodi ipertestuali anche a distanza. In tal senso, è l'orizzonte d'attesa della ricezione ad agire come una sorta di crocevia o, meglio, di cassa di risonanza delle voci individuali, quali documenti di una circolazione di forme, ritmi e temi, che indicano come, all'arrivo, la portata del canone letterario diventi molto più ampia e permeabile proprio dietro la spinta dei «nuovi arrivi». Tutto questo autorizza a non sminuire l'atteggiamento contestualizzante («etnocentrico»), che tende a guidare verso possibili intese e ibridazioni poetiche: Zanzotto traduce Frénaud alla maniera di Zanzotto, ed è così che la poesia di Frénaud entra realmente nel circuito della poesia italiana con un'aria «estranea» ma fino ad un certo punto. Certo, come sostiene giustamente Deguy, si tratta sempre di un «donnant donnant». Zanzotto, Pasolini, Sereni, Luzi, Caproni, Parronchi... hanno ricevuto in cambio qualcosa dalla lingua (d'origine) poetica di Frénaud.

L'arricchimento di natura formale, tematico, persino simbolico ed ermeneutico, di questi scambi è uno degli obiettivi, forse tra i principali, ai quali ha mirato, magari non intenzionalmente, la scelta dei testi da tradurre, perché il risultato indica che s'è trattato di offrire un insieme di immagini esemplari. E, cioè, delineare un ritratto d'autore (oltre quello pittorico di Rosai), costruito su più piani e prospettive temporali diverse, attraverso la propria concezione della poesia e i suoi temi più caratteristici. Anzitutto il ritratto. L'antologia ne propone uno «scritto» – notevole – nella traduzione di Franco Fortini<sup>14</sup>. Il traduttore, forse, ha accentuato ancora di più le linee parodiche ed espressioniste del contorno, tramite l'impiego di termini («enfio», «sfatto», «muffa», per «gonflé», «touffu», «mosissure») e la cadenza di aggettivi: *Sfatto, Matto, Esatto* («Touffu», «Tout fou», «Juste») posti alla ripresa ritmica dei tre versi, facendoli apparire quasi un commento ai segni che solcano il volto dell'immagine pensosa disegnata da Ottone Rosai. Tuttavia, sul finale: «Se niant lentement s'élève / un homme porte-lumière» («Negando sé lentamente s'elève / un uomo porta-luce») si capisce che il ritratto non è identitario: come nell'*Albatros*, l'immagine concerne la situazione del poeta in generale. È ancora lui il faro: ma in questo ritratto la metafora, che illustra «la misère et la splendeur» della poesia, non manca di sottolineare la testimonianza della caduta dell'uomo. E si sa che Frénaud s'è riconosciuto fino in fondo nel detto di Walt Withman: «Si j'ai dénigré l'homme c'est

<sup>14</sup> A. Frénaud, *Autoportrait* (1945), in *Poèmes de dessous le plancher* cit., p.17. Fortini aveva appena tradotto Frénaud in edizione bilingue, *Agonia del generale Krivitski*, Milano, il Saggiatore, 1963.

pour lui faire honte / Je n'ai plus pitié de moi»<sup>15</sup>. In questa *Antologia* – dove l'«air du colporteur» (*Aria del venditore ambulante*, tradotta da Diego Valeri<sup>16</sup>) serve a ricordare che «Le monde est vide il n'y a rien à vendre» («Il mondo è vuoto più niente da vendere») – è l'universo sconvolto dalla guerra che i lettori ritrovano nel 1964. Un universo, in cui la partita si gioca ancora tra il niente e l'arretramento di ogni Paradiso<sup>17</sup> e dove i luoghi familiari o amati divengono minacciosi agli occhi del poeta ormai divenuto l'«ami des fléaux»<sup>18</sup>. Certo, ci sono le emozioni da riconquistare: l'amore, la speranza, la bellezza dei luoghi<sup>19</sup> e del mare<sup>20</sup>. Stefano Agosti, nella sua acuta introduzione a *Non c'è Paradiso*, dove esamina i *Campi e funzioni della metafora in Frénaud*, ha trovato una formula veramente indovinata per cogliere, nel suo insieme, gli «universi semantici» del poeta:

Grosso modo gli universi semantici di Frénaud sono ridicibili a tre: l'universo esterno del quotidiano, ove predominano gli aspetti 'umili' della realtà, urbana o rurale; l'universo esterno storico-mitico (i fatti della storia politica e del mito si situano – teoricamente – sullo stesso piano); l'universo interno, o privato, cui si possono ricondurre sia gli eventi consapevoli (ad esempio, le dilacerazioni da amore) sia quelli inconsci (i fenomeni di carattere 'onirico'). Ebbene, già circoscrizioni così vaste [...] appaiono fortemente metaforizzate. La metafora, qui, non solo non è del tipo paradigmatico [...] ma non è nemmeno che abbiamo definito sintagmatico, e cioè attivo a livello delle unità di discorso. In questo caso, l'attitudine metaforizzante investe il modo stesso di pendere possesso – conoscitivamente – della realtà<sup>21</sup>.

Le osservazioni di Agosti (che rendono giustizia a questo pensiero di Frénaud: «La métaphore restitue cette ambiguïté flamboyante de l'être»)<sup>22</sup> si applicano perfettamente a questa antologia: sarà forse un caso, ma questi tre universi sono

<sup>15</sup> È l'esergo di A. Frénaud, *Poèmes de dessous le plancher*, seguiti da *La noce noire* cit.

<sup>16</sup> A. Frénaud, *Air du colporteur* (1945) (da *Poèmes de dessous le plancher*), in *André Frénaud*, tradotto da... cit., p. 15.

<sup>17</sup> A. Frénaud, *Il n'y a pas de Paradis* (1947) (da *Il n'y a pas de paradis*), traduzione di Mario Luzi, ivi, p. 19.

<sup>18</sup> A. Frénaud, *Le Tholonet-Cézanne* (1948) (da *Il n'y a pas de paradis*), traduzione di Maria Luisa Spaziani, ivi, p. 20.

<sup>19</sup> A. Frénaud, *Canaux de Milan* (1956) (da *Il n'y a pas de paradis*), traduzione di Luciano Erba con dedica «Per Elio e Ginetta», ivi, pp. 35-37 e *Les routes de Naples* (Napoli-Parigi, settembre-ottobre 1959), traduzione di Giorgio Caproni, ivi, pp. 47-53.

<sup>20</sup> A. Frénaud, *Bord de la mer et schistes à Colliure* (1948), traduzione di Sergio Solmi, in ivi, p. 29 (Solmi ha tradotto un'altra poesia, *J'ai bâti l'idéale maison* – 1948 –, in ivi, p. 27).

<sup>21</sup> Stefano Agosti, *Campi e funzioni della metafora in Frénaud*, in *Non c'è paradiso* cit., pp. 7-8. A tal fine è anche interessante vedere quel che ha detto Frénaud: *Lagonie de l'énergie et le pouvoir de la voix. La métaphore, le sujet et le vrai sujet*, in Georges-Emmanuel Clancier, *André Frénaud* cit., pp. 220-224.

<sup>22</sup> A. Frénaud, *Lagonie de l'énergie et le pouvoir de la voix. La métaphore, le sujet et le vrai sujet*, in Georges-Emmanuel Clancier, *André Frénaud* cit., p. 222.

tutti presenti nella scelta dei testi. Certo, il piano dell'istanza del mito, così accentuato all'epoca dei *Rois Mages* (1943) o della *Noce noire* (1949), è forse minore; per converso, la nota dominante deriva senz'altro da quello che Agosti ha denominato «l'universo esterno», soprattutto nella sua accezione civile e popolare. Quasi tutte le poesie che ho citato vanno, infatti, a toccare il tasto «civile» (ideologico), e basterebbe qui richiamare un componimento che non ho ancora ricordato, *Ancienne mémoire* (*Antica memoria*, 1957, nella prova di traduzione di Vittorio Sereni), per rendersi conto che, pur essendo ormai lontano l'orrore della guerra, il sentimento civile resta intatto e si manifesta quale recupero di immagini tradizionali, come in un mito popolare: «Déjà le front contre la pierre / de mille années je me souviens / De la France jeune juchée sur les collines / de la soupe épaisse et des creux d'eau dormante /» («La fronte ormai contro la pietra / di mille anni mi rammento. / Della Giovane Francia accucciata sulle colline / della zuppa densa e delle pozze dormienti /»<sup>23</sup>).

È il caso di fare alcuni veloci rilievi in merito a poesie tradotte da poeti diversi: ad esempio, il poema intitolato *Il n'y a pas de Paradis*, tradotto da Luzi nella *Antologia* e da Caproni nel volume dell'intera raccolta. Il testo è datato 1947 (pressoché nello stesso anno – 1949 – Luzi pubblicava *L'inferno e il limbo*). Limiterò le mie osservazioni a pochi aspetti. Anzitutto, non vi è quasi alcun punto di contatto tra le due versioni: quella di Luzi appare più complessa e quasi modulata su opposti effetti d'estensione e di compensazione riduttrice. La forma tipografica anzitutto. Luzi abolisce le maiuscole ripetute ad ogni verso, conservando unicamente quelle degli *incipit* delle due frasi (da cui l'effetto estensivo). Vi sono anche versi prolungati come un gioco di perifrasi («/ Son silence me sépare de ma vie / » = «/ il suo silenzio mi divide da me dalla mia vita /»; / «Être sereinement brûlant que j'assiège / » = «Essere bruciante nella sua serenità che assedio /»; «Quand enfin je vais l'atteindre dans les yeux / Sa flamme a déjà creusé les miens m'a fait cendres / » = «/ quando infine son lì che lo colpisco agli occhi / già la sua fiamma m'ha scavato i miei già m'ha ridotto in cenere /»), mentre la cadenza della sintassi risulta rovesciata e rallentata: «/ se avanzo è il suo rifiuto che mi sferza /» («Je n'avance qu'attisé par son refus/»). Per converso, il ritmo iniziale è tagliato: il primo verso diventa un distico tanto da «risuonare» come una massima montaliana: «Udire non m'è dato / la musica dell'essere / né ho potere a immaginarla / s'alimenta il mio amore a un non amore» («Je ne peux entendre la musique de l'être / Je n'ai reçu le pouvoir de l'imaginer / Mon amour s'alimente à un non-amour/»). Ancora, il testo è asciugato (ad esempio: «[...] le murmure misérable du poème /» diviene più semplicemente «[...]

<sup>23</sup> A. Frénaud, *Ancienne mémoire* (1957) [da *Il n'y a pas de Paradis*] (*Antica memoria*, traduzione di Vittorio Sereni), in *André Frénaud tradotto da...* cit., p. 39. Per altro sono diversi i testi di Frénaud, qui tradotti, che si presterebbero a considerazioni etiche, come quelle riviste di recente da Domenico Jervolino a proposito di Paul Ricœur (in *La traduzione: una sfida etica*, a cura di Domenico Jervolino, Brescia, Morcelliana, 2007).

il balbettio del poema»). Tutto questo sistema di costruzione (Berman direbbe di «deformazione» di tipo *cibliste*) non figura nella traduzione di Caproni, che sembra restar ligio all'intento di non allontanarsi «troppo dal senso letterale» e di tenersi «sempre sul limitar della prosa» (per altro molto prossimo al prosaismo della sua poesia)<sup>24</sup>. Il testo di Caproni, effettivamente vicino alla cadenza prosastica, risulta consonante a quel suo ideale di traduttore fedele «battitore di una doppia moneta», capace di passare da una lingua all'altra senza tradire il timbro «della sua e dell'altrui parola», visto da Anna Dolfi<sup>25</sup>. Sempre in Caproni, c'è tuttavia da sottolineare un effetto di maggiore intonazione ritmica, appoggiata sul soggetto («Je n'ai reçu le pouvoir de l'imaginer» / = Non ebbi in sorte, *io*, il potere d'immaginarla /, e ancora: «Quand enfin je vais l'atteindre dans les yeux, / sa flamme a déjà creusé les miens, m'a fait cendres. /» = / Quando sto per attingerlo finalmente negli occhi / già la sua fiamma i miei ha scavato, e *io* son cenere <sup>26</sup>) e concluderei questi frammenti di lettura (tornando all'*Antologia*) su tre cadenze, richiamando il verso finale: questa volta, le variazioni a partire dal testo originale sembrano giocare sulla presenza dell'articolo posto dinanzi a «néant», il «nulla», vera e propria parola-chiave in Frénaud (e in molte generazioni di poeti contemporanei e non) e l'opzione tra prossimità e distanza («questo»/«quello») nella traduzione di *cela*:

/ «C'est néant cela, non le Paradis» / . / È nulla *questo* non è il paradiso / (Luzi).  
/ È *il* nulla, *quello*, *mica* il paradiso / (Caproni).

La traduzione di Caproni, della raccolta *Il n'y a pas de Paradis* (che esce nello stesso anno dell'antologia di Ponge), potrebbe ancora funzionare da specchio per molti altri testi presenti nel piccolo florilegio: *Le Tholonet-Cézanne* (*Il Tholonet-Cézanne* di Maria Luisa Spaziani); *J'ai bâti l'idéale maison* (*Ho costruito la casa ideale* di Sergio Solmi); *Bords de la mer et schistes à Collioure* (*Riva del mare e schisti a Collioure*, ancora di Sergio Solmi); *Une fumée* (*Fumata*, di Alessandro Parronchi); *Canaux de Milan* (*Navigli a Milano* di Luciano Erba, con dedica a Elio e Ginetta [Vittorini]); *Pays retrouvé* (*Paese ritrovato*, di Attilio Bertolucci).

<sup>24</sup> Giorgio Caproni, *Avvertenza del traduttore*, in A. Frénaud, *Non c'è paradiso* cit., p. 17. Caproni spiega: «il testo francese è quello dell'edizione Gallimard 1967, ma riveduto dall'A., che vi ha introdotto numerose varianti e che, con molta pazienza, ha seguito la versione, potrei dire, verso per verso» (per altro non sappiamo se la presenza di Frénaud abbia avuto una qualche influenza sulla decisione di non riprodurre, nel volume, la lunga poesia intitolata *Les rues de Naples*, che leggiamo tradotta da Caproni per il volume di Scheiwiller). Cfr., *André Frénaud tradotto da...* cit., pp. 47-53.

<sup>25</sup> Per la doppia citazione (rispettivamente da Anna Dolfi e Giorgio Caproni) e più in generale per Caproni traduttore-antologista e i suoi pensieri sulla traduzione, rinvio alla riflessione di Anna Dolfi, *Le coeur bat dans le centre de Paris. Variazioni su 'erba francese'* [2011], ora in *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2014, pp. 69-84 (p. 83 per la cit.).

<sup>26</sup> G. Caproni, in A. Frénaud, *Non c'è Paradiso* cit., p. 139.

In questo elenco non ho menzionato il lungo componimento *Les rues de Naples* (*Le strade di Napoli*), tradotto da Caproni (per altro mancante dalla scelta di poesie della versione italiana d'*Il n'y a pas de Paradis*), così come la prosa *À propos de Mantegna* nella traduzione di Vittorini (un nome, come quello di Caproni, che non poteva mancare tra i traduttori del piccolo omaggio<sup>27</sup>).

Ho anche volontariamente trascurato la poesia tradotta da Ungaretti. Si tratta d'un testo, come quelli che ho appena menzionato, che meriterebbe un commento più attento, soprattutto a fronte della versione di Caproni. *Épitaphe* è il titolo originale (conservato da Caproni): Ungaretti lo sostituisce col primo emistichio della seconda frase poetica: *Tutto sarà in ordine*. La scelta del titolo diverso, preannuncia una traduzione particolarmente «ungarettiana», soprattutto per la struttura ritmica (e per una metafora piuttosto insolita: «S'imperla appannamento» per «une buée perle»)<sup>28</sup>. Un po' come in Luzi, anche la disposizione tipografica è cambiata in funzione del ritmo della propria poesia: Ungaretti sottolinea la cadenza dei versi tramite il rinforzo delle maiuscole e un gioco marcato d'inversioni verbali e disgiunzioni sistematiche dei ritmi. Niente di tutto ciò nella traduzione di Giorgio Caproni (solo un *enjambement* in più nel primo verso). Caproni, nuovamente, non intende derogare alla sua promessa di non tradire «lo spirito genuino degli originali»<sup>29</sup>.

### 3. Canonizzare e tradurre: Francis Ponge

Per limitato e singolare che possa sembrare l'esempio di Ungaretti, credo comunque riesca a fornire la misura più evidente di ciò che accade quando ci si

<sup>27</sup> La versione originale, datata Padova 1947, è stata pubblicata per la prima volta nell'antologia di Georges-Emmanuel Clancier, *André Frénaud* cit., pp. 214-216. I lettori di Frénaud sanno che la pittura è stato il luogo d'elezione parallelo alla poesia: questo parigino di Borgogna ha vissuto circondato da pittori (tra cui Fautrier, amico di Ungaretti, Ponge e Bigongiari).

<sup>28</sup> Si veda Frénaud: *Épitaphe*: «*Lorsque je serai mort avec de la poussière / sur le buis – et les chiens joueront avec les enfants / personne n'est en faute – le soleil / luira dans l'étang pour se délasser / au matin sur les plates-bandes une buée perle / emmêlé avec les plantes je croîtrai parmi elles / éparpillé avec les graines, délivré. // Tout sera en ordre ni plus ni moins. La nature / brouille les pistes poursuit ses jeux elle rit / bienveillante avec d'autres il le faut croire / jusqu'à les lâcher quand il lui plaît / Mais quel tremblement dans vos voix sera-t-il demeuré / de ma voix qui avait parlé pour vous? //*» (10-11-1954). Ecco la versione di Ungaretti: *Tutto sarà in ordine* «Quando sarò morto sarò come sopra i bossi / Polvere e con i bimbi i cani rizzeranno, / Nessuno è in fallo. Il sole nello stagno / Splenderà per svagarsi. / Sui margini di aiuole di mattina / S'imperla appannamento. / Frammischiato alle piante tra di esse crescerò, / Sparo con la semente, liberato. // Tutto sarà in ordine, né più né meno. La natura / Le piste imbrogliano, i giuochi suoi persegue, ride, / Benevola con altri, occorre crederlo, / Sino a mollarli quando le parrà. / Ma nelle vostre voci quale tremito / Della mia voce che parlato aveva / Per voi, permance?» (1954) (*André Frénaud tradotto da...* cit., pp. 32-33). È forse un caso, ma ci crederemmo nel clima pongiano di «Parfois, très rare, une formule perle...». Si veda *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard/Seuil, 1970, p. 115 (da segnalare inoltre anche una variante a questo *Épitaphe*, data 1938 e pubblicata nella traduzione di Giorgio Caproni. Cfr., *Il silenzio di Genova* cit., pp. 26-27).

<sup>29</sup> G. Caproni, *Avvertenza del traduttore*, in A. Frénaud, *Non c'è Paradiso* cit.

trova davanti ad un'opera che si potrebbe classificare come «antologia doppiamente d'autore», essendo doppiamente creativa e mediatrice (utilizzo una definizione che Fraisse prende in prestito da Umberto Eco per illustrare «le rôle confié à la traduction dans les anthologies européennes»<sup>30</sup>). Tale caratteristica, da contarsi tra le ragioni d'essere delle antologie di scrittori stranieri, s'aggiunge alla posta in gioco della loro funzione di «canonizzazione», «esemplarità» e «mediazione» letteraria. Tutte queste operazioni, come mostra ancora Fraisse, passano attraverso l'«estrazione» di testi da una o più opere: il che significa anche esclusione e scelta. Nei due esempi che qui ci riguardano, questo passaggio non è importante, poiché la volontà dell'autore di un'antologia è molto più significativa nel caso di raccolte di testi di scrittori diversi. Introducendo il volume delle traduzioni di Frénaud, si è fatto allusione alla sua situazione di ricezione privilegiata rispetto a Ponge. Pochi anni prima, in un'altra occasione che diventa comparativa, i conti tornavano diversamente. Penso ad una tipologia di antologia classica: quella della poesia francese, firmata da Carlo Bo. Il volume, uscito nel 1952<sup>31</sup>, accoglieva, infatti, solo tre testi di Frénaud, contro i tredici di Ponge (quasi ex-equo con Breton; anche se Char occupava indubbiamente il posto di maggior rilievo). È questa la prova che l'autore della scelta dei testi ha operato la selezione seguendo criteri estetici e di gusto che, evidentemente, appaiono più affini a Ponge che a Frénaud; ma Carlo Bo era anche molto vicino a Bigongiari, il poeta che proporrà, alcuni anni dopo, in una sorta di auto-antologia, forse poco diffusa in Francia (come, per altro, quella di Frénaud), l'edizione che ha per titolo *Vita del Testo*. Il legame appare ancor più evidente se si considera l'amicizia del trio Ungaretti-Bo-Bigongiari. Tocco di nuovo un lato della questione accennata per Frénaud: vale a dire l'importanza capitale dell'amicizia e delle frequentazioni dirette per la circolazione di testi ed autori stranieri. È stato il caso di Frénaud, ed è il caso di Ponge. Ma stavolta non si tratta di sole ipotesi: almeno parzialmente, la gestazione e l'idea dell'antologia sono documentate da uno scambio di lettere<sup>32</sup>. I documenti provano, infatti, che s'è trattato di un susseguirsi di occasioni propizie (circostanza forse valida sempre), dando luogo, la conoscenza tra poeti, a un legame d'amicizia, alla lettura, alla critica, e al desiderio di condividere tale esperienza di lettura attraverso la traduzione.

<sup>30</sup> E. Fraisse, *Les Anthologies en France* cit., p. 170.

<sup>31</sup> Carlo Bo, *Nuova poesia francese*, Milano, Guanda, 1952, pp. 1-437. I tre testi di Frénaud fanno parte di *Poèmes de dessous le plancher*, seguiti da *La noce noire*, Paris, Gallimard, 1949. Tra i poeti più antologizzati la palma va a Éluard, seguito da Reverdy, Michaux, Apollinaire, Supervielle, Max-Jacob, Char; tra i meno esemplari figurano insieme a Pierre Emmanuel (!), Eugène Guillévic, Maurice Fombeure, Georges Chennevière – con due esemplari – e un testo di Henri Pichette (1924-2000, uno scrittore piuttosto dimenticato).

<sup>32</sup> A tal proposito mi sia consentito un auto-rinvio: E. Biagini, *Due lettere di Ponge a Bigongiari*, in «Bloc-Notes», n. 41, maggio 2000, pp. 43-51 e ai documenti del volume, *Piero Bigongiari, Voci in un labirinto*, a cura di Paolo Fabrizio Iacuzzi cit., pp. 109-115.

D'altronde, le antologie costituiscono anche una forma di critica e teoria della letteratura: il caso di Ponge mostra questo aspetto meglio di Frénaud, poiché l'edizione è accompagnata da un'introduzione e da note bibliografiche. Dunque, un'antologia tradizionale nella formula, che raccoglie in maniera esemplare testi tratti dalle raccolte maggiori (scritte tra il 1924 e il 1964<sup>33</sup>). I traduttori intrecciano anche stavolta più generazioni: da Giuseppe Ungaretti a Bigongiari a Luciano Erba e Jacqueline Risset vi è uno scarto di almeno cinque generazioni, un fatto non privo d'importanza. Ancora (come per Frénaud) si tratta di traduttori eccezionali, poeti e studiosi di letteratura francese. Luciano Erba e Jacqueline Risset hanno svolto il lavoro di traduzione più considerevole (16 poesie Erba e 24 Jacqueline Risset). Ungaretti ha tradotto una lunga lirica (*Le pré*) e un brano di pensieri pongiani su Fautrier, altrettanto lungo. A Bigongiari, traduttore de *La nouvelle araignée*, spettano in egual misura il merito della composizione dell'antologia e di un penetrante studio critico<sup>34</sup>.

Come per Frénaud, la cronologia preparatoria si gioca attorno a contatti ed incontri. Siamo nel 1950, Ponge venne invitato a Palazzo Strozzi (presso il «Gabinetto Viesseux») dal «Pen Club». Bigongiari, che aveva avuto, tempo addietro, l'occasione di scrivere su di lui, inaugurando la rivista di Roberto Longhi e Anna Banti («Paragone-Letteratura»), ha il «privilegio di presentarlo» al pubblico italiano. Dieci anni dopo, nel 1961, un nuovo incontro (sempre a Firenze) all'«Approdo radiofonico», Ponge risponde alle domande di Bigongiari<sup>35</sup>. La linea di contatto tra generazioni poetiche si costituisce dunque attraverso questa intermediazione, del resto rivendicata da Bigongiari, che evoca i suoi incontri (anche parigini) col poeta francese e ricorda d'aver introdotto Ponge nella sua «terra d'elezione», l'Italia. La formula appartiene a Bernard Beugnot e fa parte d'un quadro in cui sono, perfettamente ricostituite, la cronologia e le motivazioni dei legami italiani:

Terre de voyages d'abord, de Pâques 1924 et 1925 où il [Ponge] découvre Pise et Florence aux tournées de conférences du printemps 1950, de 1961, de janvier 1965, au dernier tour de 1979. Terre de rencontres décisives aussi. Avec Giuseppe Ungaretti qui lui dédie en 1950 *La Terra Promessa* [...] avec lequel il partage des goûts littéraires et artistiques, pour la peinture de Fautrier par exemple,

<sup>33</sup> Il libro contiene una nota editoriale che riferisce di brani tratti da: *Le grand Recueil II, III, Tome Premier, Pour un Malherbe, Nouveau Recueil*.

<sup>34</sup> È, peraltro, Bigongiari stesso a rinviare a vari saggi, raggruppati in un *Cahier Pongien* e pubblicati nel volume *Poesia francese del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1968, pp. 149-182 (*Reprint*, Trento, La Finestra, 2005). Il libro raccoglie cinque scritti che si scagliano dal 1950, 1961 e 1965. Il primo saggio, *Il partito preso di Ponge*, che sta, con gli altri, alla base dell'introduzione a questa antologia, è stato pubblicato per la prima volta nel febbraio 1950 nella rivista «Paragone», è stato in seguito parzialmente tradotto da Gabriel Berquet per «La Nouvelle revue française» nel 1956 e riedito in «Cahiers du Sud» nel 1957.

<sup>35</sup> Piero Bigongiari, *Altro Ponge* (1961), in *Poesia francese del Novecento* cit., pp. 159-160.

dont il adapte quelques textes empruntés à *Il taccuino del vecchio* et dont il évoque la mort en 1970, 'le temps d'un sanglot'. Plus étroites sont les relations avec Bigongiari, le poète, le théoricien, l'amateur d'art et le collectionneur, qui sur les bords de l'Arno vivait parmi les peintures de l'école florentine, tel Ponge rue Lhomond et au Mas des Vergers parmi les dessins, peintures, sculptures de Braque, Picasso, Dubuffet ou Germaine Richer. Présent dans l'hommage de la NRF en 1956, où il qualifie les *Proèmes* de 'traité d'éristique intérieure', parle d' 'une robuste objectivité [qui] peut se permettre une souple subjectivité', et, une formule à la fécondité différée d'une 'oeuvre devenue le *fieri* de l'oeuvre', Bigongiari contribue plus que d'autres à la reconnaissance. Il l'introduit au public florentin en 1961, lui consacre des articles qui seront repris dans *Tel Quel*, propose de fines lectures du *Pour un Malherbe* (1965) et de *La Fabrique du pré* (1971). C'est encore à Bigongiari en 1961 et à Carla Marzi en 1965, que Ponge accorde des entretiens parmi les plus significatifs, et si n'existent que deux traductions, l'anthologie de Bigongiari (*Vita del testo*, 1971) et le *Parti pris des choses* de Jacqueline Risset (1979), qui attire l'attention d'Italo Calvino, n'est-ce pas aussi que le français est en terre italienne une sorte de seconde langue?<sup>36</sup>

Il quadro è perfettamente sovrapponibile ai ricordi di Bigongiari e a quelli d'Ungaretti cui Bigongiari, nella nota introduttiva a *Vita del testo*, affida il compito di rievocare tali rapporti d'amicizia. Il poeta italiano nel '68, anticipando nell'«Approdo letterario» la pubblicazione di testi tradotti per quest'antologia (già in preparazione), aveva abbozzato a modo suo il ritratto di Ponge:

*Francis Ponge è la persona la più affabile che uno possa incontrare. Porta avanti una corporatura salda ad andatura compassata; a prima vista lo diresti un fattore di campagna, e in campagna passa difatti gran parte delle sue giornate.*

*È incredibile come, direi più da dita peritissime che dalla bocca, gli vengano le parole, come fossero portenti, sebbene dia loro il tono e la forza persuasiva che avrebbero nella lingua della gente più semplice. Sono fuochi d'artificio improvvisamente laceranti il buio, i suoi scritti; e sono anche parole confidate all'orecchio, tanto intrise di segreto, che sembrano non destinate ad ascoltatori [...]. È scherzoso, è ironico, è delicato, è pungentissimo, è smisuratamente affettivo, è acre, trabocca di umori. Le immagini gli fioriscono nelle mani come ad un arcangelo, ed è mago più del diavolo.*

<sup>36</sup> Bernard Beugnot, *Prefazione* a Giovannella Fusco Girard, *Francis Ponge: l'impossible art de vivre*, Napoli, Liguori, 2003, pp. 9-10. M. Beugnot completa questa sua ricostruzione ricordando, assieme agli scritti di Giovannella Fusco Girard, il saggio di Philippe Bertier, *Pour un Ponge italien*, uscito in *Mélanges à la mémoire de Franco Simone*, Genève, Slatkine, III, 1984, e il *Premio internazionale di poesia* nel 1979 per *La figue sèche*. Quanto alla crono-bibliografia, rimando anche a B. Beugnot, Armande Ponge e Bernard Veck, F. Ponge, B. Beugnot, *Introduction à Francis Ponge, Oeuvres Complètes*, edizione pubblicata sotto la direzione di B. Beugnot, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, II, 2002. Anche qui lo studioso non dimentica di segnalare che «dans la reconnaissance, lente et tardive, de la place unique qu'occupe l'oeuvre poétique di Francis Ponge dans la poésie contemporaine de langue française, l'étranger (Allemagne, Belgique, États-Unis, Italie, Suisse) a globalement devancé la France» (ivi, p. IX).



*Possedere un amico come Ponge, intrattenersi con un poeta come Ponge, imparare a graffiare e ad accarezzare le idee e le parole come insegna Ponge, è il regalo che l'ottima sorte ha voluto elargirmi nel corso di lunghi anni e che continua a consolarmi<sup>37</sup>.*

Può questa testimonianza d'Ungaretti, che svela un mondo in un certo senso «personale» della cultura, aggiungere elementi utili alla ricezione di questa *Antologia*? Sì, credo, poiché a parte i testi usciti su «Paragone» (dal 1950) o su «Botteghe Oscure» (nel 1949), Ponge non aveva ancora un suo pubblico italiano. Non ha avuto neppure gli stessi mediatori di Frénaud (Caproni e Vittorini), ed è un fatto non privo di conseguenze per la ricezione delle sue opere. Il «mediatore» Ungaretti è un asso nella manica di cui occorreva servirsi (e che pure è servito a Ungaretti<sup>38</sup>). Certo, nel 1961, Bigongiari si rivolge a Ponge come al «più grande poeta di oggi», ma è solo nell'imminenza dei settanta anni che questi sarà proposto in una raccolta di testi ugualmente esemplare destinata, agli «amours de lecteurs» italiani<sup>39</sup>.

Se gli anni Settanta rappresentano il momento d'oro per Ponge in Italia ciò si deve anche, come si è già detto, al fatto che tale momento corrisponde a un'epoca viva della cultura italiana, della poesia e della letteratura, per la circolazione d'idee nuove nella teoria e nella critica. Voglio dire che Ponge ha trovato un terreno fertile grazie anche all'attenzione per le teorie strutturaliste del linguaggio (non è certo un caso se anche in Francia, subito dopo Paulhan e il pittore Groethuysen, sarà, dal 1960, Philippe Sollers a entrare nel circolo dei suoi lettori-critici<sup>40</sup>). Si deve anche riconoscere che la diffusione di quelle teorie ha provocato la rilettura d'autori già consacrati dalla tradizione (la nota introduttiva di Agosti a *Non c'è Paradiso* è immersa a tal punto nella stessa atmosfera culturale, che è possibile metterla sullo stesso piano di quella di Bigongiari a *Vita del testo*: i due scritti escono nello stesso anno e l'impressione di parentela è proprio rappresentata dal forte interesse per gli aspetti della «funzione poetica» del linguaggio e il suo legame con l'inconscio). In quanto a Ponge, questo periodo di vera e propria fascinazione per l'universo della *parole* e dei meccanismi di «produzione del senso» è stato davvero decisivo. Bigongiari insiste molto su quest'aspetto innovativo nell'opera di un poeta, che s'impadronisce delle parole per farne un uso inedito:

<sup>37</sup> Giuseppe Ungaretti, *Poscritto*, in P. Bigongiari, *Introduzione a Francis Ponge*, in F. Ponge, *Vita del testo* cit., pp. 35-36 (corsivo nel testo).

<sup>38</sup> Sappiamo, peraltro, che Ponge, assieme a Bigongiari, ha fatto parte della giuria che ha attribuito a Ungaretti il premio internazionale «Books Abroad» nel marzo 1970 (Ungaretti è morto nel giugno dello stesso anno).

<sup>39</sup> F. Ponge, *Il n'y a pas à dire* (1926) ripreso in *Le parti pris des choses*, seguito da *Proèmes*, Paris, Gallimard, 1988, p. 152. Ponge ha scritto in realtà «amour de lecteur».

<sup>40</sup> Philippe Sollers (autore d'un «profilo» su Ponge), come ci segnala Beugnot, aveva parlato di Ponge già nel 1960, in occasione d'una conferenza. A tal proposito si veda almeno *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers* cit.

Francis Ponge è emerso alla superficie della letteratura francese come un atollo dalle profondità dell'Oceano: un lavoro madreporico di crescita su se stesso lo ha rivelato improvvisamente nella luce dei maggiori, voce ferma, complessa, di estremo interesse, ma dobbiamo intanto premettere che la sua letteratura da polipo pietroso è difficilmente abbordabile, appunto perché la sua storia affonda tanto, è di così lento sviluppo, consta di movimenti, nei sedimenti dell'inconscio, che sono tra i primi nella scala della coscienza. Nell'attimo extratemporale tra inconscio e coscienza si accampa questa poesia, che poi si impadronisce talmente di sé. Ma una storia esiste, che obbedisce prima di tutto a questa legge: Ponge procede compatto, crescendo alla storia su un disegno preistorico [...] Per situarlo nella geografia del lettore, immagini, il mio coraggioso lettore, che Ponge compia un po' il lavoro che, nel campo della scultura, fa Henry Moore. I nomi più vicini a Ponge potrebbero essere, oltre, e di diritto, Valéry, Alain, per una certa «fisicità» che li accomuna, e Paulhan [...]. Intanto egli dà una prima lezione a chi parla di letteratura *engagée*: il suo *parti pris* è una decisione che ha il limite stesso della cosa devisa, per cui egli non pecca di rivoluzionarismo a vuoto [...] È partito proprio dalla scienza del linguaggio per riconoscerci le forme semplici delle cose. Dunque il suo non è più un linguaggio analogico, e in questo si stacca dal vizio simbolistico che aveva ormai scavato uno iato tra cosa e parola. Egli abbassa il tono del linguaggio fino a ritrovare in esso per via semantica la cosa stessa: la forma della cosa come la forma della parola: non la cosa cancellata nella sua primordialità dall'uso che la consuma, ma una forma inusitata in un linguaggio apparentemente utensile<sup>41</sup>.

Si è appena parlato di tenore tradizionale della forma nell'antologia pongiana, non si può dire la stessa cosa delle osservazioni critiche che la introducono: quando Bigongiari invita il lettore (si tratta, in effetti, d'un pubblico d'ascoltatori essendo, questo testo, originariamente destinato alla radio<sup>42</sup>) a prepararsi a superare le difficoltà dell'approccio, lo fa essendo consapevole che il panorama italiano non è privo di poeti «difficili». Ha conosciuto bene Montale, Quasimodo, Ungaretti (insomma, tutti quegli scrittori che Anceschi aveva definito – nel 1942, *Lirici puri*, ivi compresi Bigongiari, Luzi...) e che, per la maggioranza, erano stati stigmatizzati, a partire dal 1936, come poeti ermetici. Un'etichetta questa, ancora oggi, discriminante per buona parte dei critici militanti; ma, nel 1970, già vi sono i *Novissimi*, Sanguineti, Zanzotto, Caproni... Perché, dunque, insistere sulla difficoltà di lettura senza accennare a quelli di traduzione? Bigongiari parla in veste di critico e poeta, piuttosto che di traduttore<sup>43</sup>. In quanto critico e poeta è sicuramente tanto affine quanto attratto da Ponge (come da Char, Deguy,

<sup>41</sup> P. Bigongiari, *Introduzione a Francis Ponge*, in *Vita del testo* cit., pp. 7-8.

<sup>42</sup> Cfr., Francesca Biagini, «L'Approdo radiofonico». Una rivista singolarmente Francese, «L'Approdo». Storia di un'avventura mediatica, a cura di Anna Dolfi e Maria Carla Papini, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 128-131.

<sup>43</sup> Anche se in questo ambito la sua esperienza è documentata dai suoi vari contributi (v. nota 4, cap. *Piero Bigongiari e Antoine Fongaro. «Lettere sulla traduzione»*).

Michaux, Bonnefoy... che ha studiato e con i quali stringe amicizia), ma, essendo stato, a sua volta, classificato come 'poeta difficile', conosce bene i disagi dell'esclusione – tanto da subirne le conseguenze, anche dopo la sua morte. Da qui, credo, il suo notevole sforzo di delucidazione e ampliamento del quadro storico: l'obiettivo del critico è creare, attorno all'opera di Ponge, una zona, delle griglie di riferimento favorevoli alla ricezione dell'opera: la sua lettura e la stessa scelta antologica sono un'interpretazione, rigorosamente contestualizzante («etnocentrica») della traduzione<sup>44</sup>.

È interessante notare che la premessa di Bigongiari, complessa quanto i testi selezionati, mira soprattutto a un'operazione d'ordine più generale, diciamo, di revisione del canone poetico, per far posto ad un poeta-prosatore-*bricoleur* tanto singolare. Si trattava dunque di creare un «terreno» adatto, per introdurlo in una catena già stabilita di avvenimenti letterari e culturali. Come e dove collocare l'opera di Ponge? Grazie al suo rapporto intrinseco con il linguaggio e, quindi, agli elementi della sua poetica, ricorrendo anche alla storia della letteratura o, meglio, alle teorie letterarie. Poeta di terza generazione (dunque successiva a quelle di Ungaretti e Montale che, dal punto di vista della cronologia, farebbero più al caso del poeta francese), per quanto concerne Ponge (come Char, Deguy, Bonnefoy), Bigongiari opera una sorta di attrazione d'orbita nei propri confronti, attirandolo in un'azione poetica culturale di rovesciamento delle concezioni della prima stagione simbolista. Tale rovesciamento, consiste nell'idea che al simbolo vuoto, «esplosivo», dei simbolisti di fine-secolo, i poeti della propria generazione abbiano finito col sostituire il «pieno» della materia, dell'energia d'una simbolizzazione «implosiva», adatta a contenere persino il «travail d'une crue des eaux»<sup>45</sup>. È un processo di mutamento di rotta e colmatatura che non è visto come sconvolgimento o rivoluzione, ma piuttosto in quanto conservazione, inglobamento delle esperienze precedenti. Tutto è servito: Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Valéry... (anche ciò che è considerato parzialmente da smentire, come la «matière trop rêveuse» di Breton e dei surrealisti). Leggo da Bigongiari:

Occorreva [dopo i simbolisti] un piano completo, una tattica prudente in una logistica disperata, occorreva ridare alle cose il loro respiro perché le cose ci

<sup>44</sup> «Dunque per uno scrittore siffatto non possiamo prescindere anche dalle sue qualità [...] artigiane (non per nulla ho fatto il nome di Moore); ma, tanto per metterci in guardia, non dimentichiamo certe sue preferenze: La Fontaine, Rameau, Chardin (e Bach, Malherbe, Orazio, Mallarmé, tutti così *mesurés*), di contro a Hegel o Schopenhauer» (P. Bigongiari, *Introduzione a Francis Ponge*, in *Vita del testo* cit., p. 9).

<sup>45</sup> In *De la modification des choses par la parole*, Ponge trova questa immagine: «La plus remarquable [qualité de la parole] et qui saute aux yeux est une sorte de crue, d'augmentation de volume de la glace par rapport à l'onde, et le bris, par elle-même, du contenant naguère forme indispensable» – 1929 (nella traduzione di Luciano Erba diventa: «La più notevole [qualità] salta subito agli occhi: una specie di piena, un aumento di volume del ghiaccio in rapporto all'onda, e la rottura, per causa sua, del contenente già forma indispensabile» – 1929). (Ponge/Erba, *Della Modificazione delle cose attraverso la parola*, ivi, pp. 81-83).

dessero intatto il respiro della natura [...] Occorreva «toccare» il corpo della poesia. L'invenzione sta toccando il suo fondo presocratico. Ora Ponge, in una situazione da Valéry, si è incaricato di insegnare a nuotare ai pesci; i suoi *Proèmes* sono una sorta di *Rhumbs* da Gulliver nel paese dei giganti: si guarda intorno e vede, salvati dalla leggerezza del suo sguardo, gli enormi aspetti di una realtà incombente ma che non vuol chiamare mostri per suo intimo *fair play*. Dice: «*Il faut remettre les choses à leur place*»; chiama i suoi libri «*exercices de rééducation verbale*»; accenna col suo indefinibile sorriso: «*Après une ceratine crise que j'ai traversée, il me fallait (parce que je ne suis pas homme à me laisser abattre) retrouver la parole, fonder mon dictionnaire. J'ai choisi alors le parti pris des choses*». Non per nulla, proprio in *Natare piscem doces*, scrive: «*Le poète ne doit jamais proposer une pensée mais un objet, c'est-à-dire que même à la pensée il doit faire prendre une pose d'objet*». Questa «*pose d'objet*» sostituisce qualsiasi proposito mentale: il poeta *pose* e non *propose*, deve deporre pertanto qualsiasi sistema mentale che superi, e dunque condizioni, questa, incondizionata, «*pose d'objet*»<sup>46</sup>.

#### 4. L'antologia come «trapianto» nel «polisistema culturale»<sup>47</sup>

In pratica, lo si è visto in questo lungo estratto (e nel precedente), con forte accenti su riferimenti meta-culturali, i risultati maggiori vanno nel senso dell'elaborazione d'un quadro piuttosto inedito della poesia francese, fatto su misura per i lettori italiani, ma non semplicemente adattato, bensì individuato, inserito in una tradizione dove il poeta francese, divenuto una sorta di compagno di viaggio della terza generazione, finisce per occupare il primo posto per la sua straordinaria azione del (e sul) linguaggio e per la sua ricerca di una forma così «matérielle» d'approssimazione alle cose e agli oggetti<sup>48</sup>. Nel contesto della letteratura italiana, ricordo che è Luciano Anceschi, abbozzando il suo vasto quadro di teorie letterarie, ad aver ipotizzato una «poetica dell'oggetto» (antinomica

<sup>46</sup> P. Bigongiari, *Introduzione a Francis Ponge*, ivi, pp. 12-13.

<sup>47</sup> Nel titolo del paragrafo mutuo due concetti: quello di «trapianto», preso in prestito dalle teorie traduttive meneghelliane (si veda: Ernestina Pellegrini, *Conversazioni con Luigi Meneghello*, in *Luigi Meneghello*, Fiesole, Cadmo, 2002, pp. 153-154 e in *Quando ero mio padre. Appunti per un ritratto di Idolina Landolfi*, in *Dietro di me genealogie: le artiste surrealiste e altre storie*, Firenze, Florence Art Edizioni, 2016, pp. 198-180). L'altro, il concetto di «polisistema culturale», di cui parla anche Valerio Ferme, è da riferirsi alle ricerche di Itamar Even-Zohar e Gideon Toury – entrambi appartenenti alla «scuola di Tel-Aviv» –, dove al paradigma traduttologico di ordine linguistico si trova affiancato lo studio della traduzione come «trasferimento» di cultura e di rapporti (di dialogo, di marginalità, secondarietà) di comparazione tra il «contesto-fonte» a quello d'arrivo. Si veda: I. Even-Zohar, *La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario* (1978), trad. Stefano Traini, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard cit., pp. 226-238 (il volume contiene i contributi di Gideon Toury e Eugene A. Nida. Rispettivamente pp. 103-109 e 181-223; 149-180).

<sup>48</sup> Penso a Jacqueline Risset e alla sua acuta introduzione, *De variegata rerum, o l'allegria materialista*. Cfr. F. Ponge, *Il partito preso delle cose*, introduzione e traduzione di Jacqueline Risset, Torino, Einaudi, 1979.

a quella dell'analogia<sup>49</sup>). All'origine di quest'idea di formalizzazione della storia delle teorie letterarie, è noto, da un lato vi è Montale, col suo «osso di seppia» e dall'altro Ungaretti – e, prima, D'Annunzio e Pascoli –, Ponge non trova posto in quegli esempi, forse anche perché l'«oggetto emozionale» di cui Bigongiari parla, a proposito del poeta francese, non era poi così conosciuto. Ma forse anche perché quella «posa d'oggetto» è percepita, ed accettata, come tutt'altra cosa rispetto alle forme più diffuse e familiari. Del resto, per Montale (ed Eliot), per lo stesso Bigongiari e molti altri, i critici hanno parlato di «correlativo oggettivo». Ora, simile definizione non compare mai in questa introduzione, poiché l'azione simbolica in Ponge è percepita come proveniente dalla cosa stessa: il poeta si limita a fornire una regola, una ragione a ciò che «résonne»:

Nell'oggetto emozionale, quasi camera di risonanza, la regola fa risuonare la *raison*, che è intanto «*la nature dans l'homme*», e che è, vedremo, soprattutto *réson*. Tale suona la conchiglia, forma vuota del mare, accostata all'orecchio, ugualmente e oppostamente cavo: con cui ricostituisce la perfezione, tentata da tutti i suoi difetti nel segno che la delimita (orecchio-conchiglia)<sup>50</sup>.

In realtà, si potrebbe dire che la distanza dai possibili modelli di confronto derivi dal fatto che lo sguardo di Bigongiari pare attratto non soltanto dall'essenza e dal valore simbolico di questa «posa d'oggetto» praticata da Ponge, ma anche dal modo di plasmare gli oggetti poetici. È ancora questione del linguaggio, che non serve a far parlare l'oggetto o per parlare dell'oggetto, ma per farlo esistere, quasi «parlandosi» e interpretandolo (sappiamo che secondo Ponge non è l'uomo a sognare la materia, ma è questa ad essere «*rêveuse*»<sup>51</sup>):

Ponge capovolge Rimbaud, che nella *Lettera del Veggente* aveva dichiarato: «*Car Je est un autre Si le cuivre s'éveille clairon...*». Per Ponge un altro è *Io*, ed è la tromba a svegliarsi ottone. La sua oggettività contiene questa fondamentale egolatria: che maschera la necessaria, primordiale soggettività intesa come «attività di dissimulazione». La perdita di significato in Ponge è, tanto più, accostamento al significante, a quel corpo elementare di cui l'universo-linguaggio è costituito. Se l'universo parla è soprattutto per affermare questo suo elementare diritto alla parola, questo suo scostarsi primario e sostanziale dal mutismo. Per cui anche l'uomo è una «*machine à paroles*», ammessa la sua fondamentale «*activité de dissimulation*» attraverso la parola [...] Ecco come l'oggetto pensato posa nella sua rinnovata e ritrovata natura. In verità l'oggetto pensa<sup>52</sup>.

<sup>49</sup> Luciano Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche* [1962, 1972, 1973], nuova ed. a cura di Lucio Vetri, Venezia, Marsilio, 1990.

<sup>50</sup> P. Bigongiari, *Introduzione a Francis Ponge*, in *Vita del testo* cit., p. 13.

<sup>51</sup> F. Ponge, *À la rêveuse matière* [1963] *Nouveau Recueil*, Paris, Gallimard, 1967.

<sup>52</sup> P. Bigongiari, *Introduzione a Francis Ponge*, in *Vita del testo* cit., pp. 14-15.

Risulta evidente che queste escursioni sul linguaggio, che «contraddice il mutismo del mondo»<sup>53</sup> e degli oggetti (della materia, della ragione), coinvolgono in maniera quanto mai diretta non soltanto il critico ma il Bigongiari poeta, che pare entrare davvero nella «signification profonde, d'art poétique, qui se trouve à l'interieur [du] texte»<sup>54</sup>. Da qui l'insistenza di Bigongiari ad aggiustare il tiro, al fine di allontanare i luoghi comuni che potrebbero ingenerare il sospetto del gioco, del disimpegno, di una visione disincantata delle cose, quasi d'un immotivato compiacimento per l'arte della descrizione.

Per questo i suoi *poèmes* possono esteriormente sembrare descrittivi; in verità incalzano, ispiratissimi, un *monstrum*, il *monstrum* delle cose: cioè quello che esse sono in realtà, non nella dimensione dell'uso. Per questo i suoi oggetti sono così tentacolari. *Raion de vivre heureux* dovrebbe essere ogni *poème*, ed è la forza stessa dell'oggettività che cola nelle vene del poeta a unirlo al cosmo<sup>55</sup>.

Parlando dell'antologia di Frénaud, si sono evocati alcuni effetti «proiettivi» di *double je* tra il poeta e i suoi traduttori; anche i lettori di Bigongiari potrebbero rintracciare, nel suo commento introduttivo all'antologia, un buon numero d'idee condivise con Ponge: sulla natura e la funzione attiva del linguaggio, inteso in quanto sfida e minaccia al silenzio; sulla concezione di responsabilità del poeta verso il proprio lavoro, la poesia, questa «materia attiva», vista in quanto «objet de jouissance proposé à l'homme»<sup>56</sup>; sulle idee di contraddizione insistita, sia illimitata che limitante, della creazione poetica, così come l'elogio della calma, del coraggio e dell'«homme heureux...»<sup>57</sup>. Anche a proposito dell'opera d'arte, sappiamo che Bigongiari ha più volte fornito una risposta analoga a quella di Ponge dinanzi alla domanda: «Qu'est-ce qu'une oeuvre d'art? – C'est un nouveau Dieu: saltant, exaltant. – Dionysiaque autant qu'apollinien»<sup>58</sup>. Ma insistere su queste convergenze assume importanza per il solo fatto che lo stesso Ponge si è riconosciuto nell'interpretazione bigongiariana e per il fatto che, anche la lunga meditazione e interrogazione sulla sua poesia, da parte di Bigongiari, non è priva di rapporti con la scelta dei testi raccolti. Al termine della sua introduzio-

<sup>53</sup> Ivi, p. 32.

<sup>54</sup> *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers* cit., p. 115.

<sup>55</sup> P. Bigongiari, *Introduzione a Francis Ponge*, in *Vita del testo* cit., p. 8.

<sup>56</sup> F. Ponge, *Natare pissem doces* [1924], traduzione di Luciano Erba (ivi, pp. 88-89).

<sup>57</sup> Quando Ponge scrive: «Et à bon droit sans doute peut-on s'en moquer ou m'en demander compte aux asiles, mais j'y trouve tout mon bonheur» [1928], Bigongiari avrebbe davvero condiviso le sue «raisons de vivre heureux». Cfr. *La forme du monde* (ivi, pp. 78-79), mirabilmente tradotta, (si può dire?), da Luciano Erba.

<sup>58</sup> P. Bigongiari, *Introduzione a Francis Ponge*, ivi, p. 32. Quanto alle convergenze di poetica tra Ponge e Bigongiari, la lista dei possibili rimandi sarebbe troppo ricca. Citerò solo il riferimento ad alcuni interventi riflessivi sulla poesia da parte di Bigongiari (raccolti postumi). Cfr. P. Bigongiari, *Nel mutismo dell'universo. Interviste sulla poesia 1965-1997*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2001.

ne, leggiamo: «Il titolo della scelta è stato suggerito dallo stesso poeta»<sup>59</sup>, in maniera implicita è la dichiarazione d'assenso nei confronti della libertà, dell'ordine e della selezione con un'ultima nota che sottolinea la portata dell'operazione d'innesto culturale. Curiosamente, però, la lunga riflessione di assodamento del contesto (di arrivo e di origine) manca di qualsiasi cronistoria della gestazione traduttiva, sulla scelta dei traduttori, sulle difficoltà a tradurre un «poeta difficile». Bigongiari, interrogato a tal proposito, diceva di non ricordarsi più dei vari passaggi, tranne che delle ragioni di fiducia e amicizia con i «moschettieri pongiani» (Ungaretti, Erba, Jacqueline Risset). Conservava il ricordo della lunga elaborazione del progetto ricordando che la sua traduzione della *Nouvelle araignée*, ad esempio, risaliva al 1957 (in una nota al suo *Diario* leggiamo infatti una sorta di «variazioni» su «storie di ragni»<sup>60</sup>).

Ponge, malgrado la propria confessione sulla difficoltà di «darsi in presenza» (anche se la sua conversazione con Sollers la dice lunga anche sull'importanza riconosciuta dal poeta alla funzione di «enracinement» biografico dei testi<sup>61</sup>) vi appare unicamente come parola, mascherato dietro l'*ars* dissimulativa per eccellenza: la retorica. Attraverso questa, la sua «attirance vers le monde verbal»<sup>62</sup> si concretizza e, il poeta, entrando nel linguaggio, non appare l'intruso ma la cosa stessa: «l'araignée [qui] ne [fait] qu'un avec sa toile», o la pietra che ha preso a descrivere (è nel *Galet* che Ponge scrive: «ayant entrepris d'écrire une description de la pierre, il s'empêtra»)<sup>63</sup>. La retorica, appunto; e a tal proposito, penso che Giovannella Fusco Girard abbia ben pesato il suo pensiero inscrivendo l'*Autoportrait* di Ponge all'interno della pratica dell'antica *ars scribendi*: «La retorica di Ponge è un'arte di vivere, identità, essere ed apparire, vivere e imparare a vivere come si è»<sup>64</sup>. In ogni caso, è un'identità complicata da costruire attraverso una cronologia ricucita sui testi trascelti dalle varie raccolte. Le date di pubblicazione si estendono su più anni: 1961, 1965, 1967, ma esse s'intersecano in

<sup>59</sup> P. Bigongiari, *Introduzione a Francis Ponge*, in *Vita del testo* cit., p. 37. Il particolare si trova documentato nella corrispondenza tra i due poeti (depositata presso il «Fondo Bigongiari» della Biblioteca San Giorgio di Pistoia e più volte ricordato).

<sup>60</sup> P. Bigongiari, *Storie di ragni* (data: 12 agosto 1956), in *Un pensiero che seguita a pensare* (Giornale 1933-1997), Prefazione di Carlo Ossola, a cura di Paolo Fabrizio Iacuzzi, Torino, Nino Aragno, 2001, p. 89. Non a caso nella raccolta *Il vento d'ottobre. Da Alcmene a Dylan Thomas* (Milano, Mondadori, 1961), la traduzione è datata 1957 ed è riproposta con due sole varianti grammaticali rispetto all'edizione del 1961. La poesia di Ponge era stata pubblicata su «Botteghe Oscure», nel 1949.

<sup>61</sup> *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers* cit., p. 41 sgg. Ponge spiega in queste pagine la sua «ressemblance» con il luogo natio.

<sup>62</sup> Ivi, p. 51.

<sup>63</sup> P. Bigongiari, *La nouvelle araignée, Il nuovo ragno*, in *Vita del testo* cit., pp. 272-273 e Jacqueline Risset, *Le galet, Il ciottolo* («Avendo intrapreso a scrivere una descrizione della pietra, s'impietrò») (ivi, pp. 72-73).

<sup>64</sup> Giovannella Fusco Girard, *Autoportrait*, in *Le parole di Ponge*, Cava dei Tirreni, Avagliano, 1995, p. 59.

corso di lettura. Bigongiari ha operato le sue scelte, conservando il *désordre ordonné* dell'autore (con *Nouveau Recueil*, l'ultimo della serie, si ricomincia a datare dal 1924). Sorprende che il compito dei traduttori si sia svolto in silenzio (gli archivi finora tacciono); ovunque, è Ponge a parlare attraverso la sua prosa, che è la sua scrittura poetica preferita e ovunque la dilagante pratica della poesia mista alla teoria. Su questo punto, l'antologia obbedisce proprio all'idea di Ponge che ritiene impossibile «aucune dissociation de la personnalité créatrice et de la personnalité critique»<sup>65</sup>. Come osserva Jacqueline Risset, si è trattato di gestire due assoluti; dinanzi a questa domanda:

Vu ces deux territoires, ou manières de procéder: poésie – exaltation et chant de la langue –, sémiologie – critique du langage, désaveu de l'innocence des signes –, comment définir une opération qui comporte un seul et même acte, approbation et méfiance tout autant absolus?<sup>66</sup>

la risposta depositata in questi «textes choisis» la formula proprio Jacqueline Risset, scrivendo: «le chant et la critique». Di fatto, tradurre poesia e teoria intrecciate, nel (e attraverso) il linguaggio, proprio come «le mot modifie les choses, les choses modifient le mot», ha dettato regole di una stretta obbedienza alla lettera in un modo che avrebbe fatto esultare i più convinti dei *sourciers*. Il lungo preliminare ermeneutico *cibliste*, contestualizzante, ha ceduto il passo ad un atteggiamento prevalentemente vicino alla lingua d'origine, al servizio di una poetica indistinguibile dalla poesia, estremamente riflessiva, a misura dell'oggetto, dato che il poeta non riesce a vedersi «al di fuori dal suo libro non potendo uscire dal linguaggio». Sono mancati sforzi vistosi di «addomesticamento» semantico o di tradimento della lettera: la linea traduttiva si iscrive nell'idea che «[l]inguaggio non si rifiuta che a una cosa sola: fare così poco rumore come il silenzio» («Le langage ne se refuse qu'à une chose, c'est à faire aussi peu de bruit que le silence»<sup>67</sup>) ed è quindi ancora il tema di una impossibile «dissociazione» tra teoria e pratica, spesso evocato dalla critica (e dal poeta) a presentare il vero filo d'Arianna del Ponge parlato in italiano. E questo nella misura in cui si direbbe che il criterio di scelta abbia vegliato affinché le cose (il «pane», il «ciotolo», la «vespa», il «ragno», la «capra», il «cristallo naturale», il «prato») si mostrino per quel che sono: incollate per sempre al cratilismo radicale di un universo in cui il poeta ha voluto «sigillarle», intrappolate nella scrittura del testo. Ecco un esempio di Bigongiari che traduce, in un maniera mimetica e del tutto «ospitante» avrebbe osservato Berman, *Il nuovo ragno*:

<sup>65</sup> Luciano Erba, *Natare piscem doces* («No, non esiste alcuna dissociazione possibile tra la personalità creatrice e quella critica»), in *Vita del testo* cit., pp. 88-89.

<sup>66</sup> Jacqueline Risset, *Il partito preso delle cose* cit., p. 5.

<sup>67</sup> F. Ponge, *Notes d'un poème*; J. Risset, *Appunti di un poema (Su Mallarmé)*, *Vita del testo* cit., p. 103.



[...] Dal sorgere del giorno è avvertibile in Francia – ben / *ché* si trami negli angoli – e confuso meravigliosamente / nel linguaggio, che il ragno e la sua tela sono tutt'uno. /  
 Tanto – quando la stella del silenzio impallidisce nei / nostri cortiletti come sui nostri cespugli – /  
 Che la più lieve rugiada, in parole distinte, /  
 Ce lo può rendere scintillante // [...]  
 Per quanto leggera, il fatto è che la bestia non vola, /  
 Né si ha di più terrestre masnadiero, che ab / bia deciso tuttavia di non darsi che ai cieli //<sup>68</sup>.

Bigongiari e gli altri «moschettieri pongiani» hanno obbedito alla necessità di restare incollati alla lettera della «rage de l'expression»<sup>69</sup> che rileva direttamente dal testo, dalla «sfida delle cose al linguaggio»<sup>70</sup>. Infatti, proprio come per i traduttori dei testi di poesia di Frénaud, Erba, Risset, Ungaretti e persino Bigongiari, sono stati costretti a non «deformare» (Berman) la letteralità e a rimanere aggrappati, come acrobati, agli esercizi di prezioso scavo etimologico e di ricadute nel linguaggio comune della prosa poetica pongiana; da qui l'impressione che il loro apporto individuale sia poco rilevante; talmente hanno «rispettato» il testo, accogliendone l'alterità letterale. Bigongiari, nella sua introduzione, ha anticipato la distribuzione dei testi tradotti, ma, essendo ogni prova priva delle singole firme a piè di pagina, alla lettura, si finisce col credere davvero a una stessa mano, poiché è la lettera (non il senso) a comandare e ogni traduttore, effettivamente, non sembra mai «sortir de [ses] texte[s]» (*Natare pisces doces*), alla stregua dell'autore. I risultati sono sorprendentemente e ugualmente tutti efficaci. Del resto, l'obiettivo di allinearsi alla legge della lettera non poteva essere derogato. Ponge tende a scavare, a liberare, universi dalle radici etimologiche delle parole con una scienza infallibile anche quando il senso (logico) non segue necessariamente e si percepiscono sensi alquanto ardui, che fuoriescono dalla lettera stessa senza poter essere accolti dalla «lingua terza» traduttiva. È quanto è accaduto a Jacqueline Risset, costretta a spiegare in nota che, in italiano la variante *pensiero* («pensée») per *pancia*, indicata da Ponge a *panse*, non può essere resa attraverso un gioco di significanti, come nell'originale (tra

<sup>68</sup> P. Bigongiari, *Il nuovo ragno*, *Vita del testo* cit., p. 273, F. Ponge, *La Nouvelle araignée* («[...] Dès le lever du jour il est sensible en France – bien / que cela se trame dans les coins – et merveilleusement / confus dans le langage, que l'araignée avec sa toile ne / fasse qu'un. / Si bien – lorsque pâlit l'étoile du silence dans nos pe / tits préaux comme sur nos buissons – / Que la moindre rosée, en paroles distinctes, / Peut nous le rendre étincelant. // [...] Pour légère que soit la bête, elle ne vole en effet. / Et ne se connaît pas brigande plus terrestre, détermi / née pourtant à ne courir qu'aux cieux» (ivi, p. 272).

<sup>69</sup> J. Risset, *La guêpe* [*La rage de l'expression*, dedica a Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir] (1939-1943), in ivi, pp. 132-149.

<sup>70</sup> *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers* cit., p. 120.

«panse» e «pensée»<sup>71</sup>) e a Ungaretti che si trova obbligato a porre un appunto esplicativo della sua «deformazione». Ecco la nota e il suo testo:

Le parole *fenouil* e *prèle* che Ponge usa come nomi di piante aventi le stesse iniziali del suo nome avrebbero dovuto essere tradotte letteralmente con *finocchio* e *pinchero dei fossi*. Abbiamo preferito cambiare piante per evitare una ambiguità di significati lontana dalla castità di linguaggio dell'autore. [N.d.T.].

Signori tipografi, / Mettete dunque qui, ve ne prego, il tratto finale. // Poi sotto, senza la minima interlinea, coricate il mio nome, / Preso nella bassa cassa\*, naturalmente, / / Certo, salvo le iniziali, / Essendo esse anche quelle / Della Felce e del Papavero \* / Che vi nasceranno su domani. / Francis Ponge<sup>72</sup>.

F(elce) e P(apavero), per F. P., francamente di meglio non si poteva proporre, Ungaretti, optando per una soluzione mediana tra «*sourcière*» e «*cibliste*», da traduttore 'mobile' assolve al patto non derogabile che è quello della resa del senso e nel contempo della «presa d'oggetto». Il patto non pare legato a una decisione univoca preliminare e costringitiva bensì a una linea d'azione traduttiva il più delle volte saggiamente pragmatica:

Dans les moments graves, Fautrier vous regardait d'un / œil indien (peau-rouge), écoutait avec attention, puis / prenait sa décision. C'était comme un coup de fouet, un / éclair se levant// Généreux, bon. Les précautions y étaient. / Précautionneux, lucide et décidé. Preste, soigneux. / Toutes mesures prises. //

Nei momenti gravi, Fautrier vi guardava con occhio in- / dianò (pellerossa), ascoltava attento, poi decideva. Era / come un colpo di frusta, un lampo che s'attorciglia. // Generoso, buono. Le cautele c'erano. / Precauzionario, lucido e deciso. Svelto, accurato. / Tutte le misure prese. //<sup>73</sup>.

Ma questo testo-ritratto dedicato a Fautrier, tradotto, direi, con devozione da Ungaretti, sembra anche contenere l'autoritratto mancante di Ponge. In verità, è mancante perché disseminato ovunque (è la «soggettività leggera» evo-

<sup>71</sup> J. Risset, *Il ragno (L'Araignée)*, in *Vita del testo* cit., pp. 188-189.

<sup>72</sup> G. Ungaretti, *Il prato (Le Prè)*, in *ivi*, pp. 330-331. Le note in realtà sono due per: *Bas de casse* («bassa cassa») e per *Fenouil et Prèle* («Messieurs les typographes, / Placez donc ici, je vous prie, le trait final. // Puis, dessous, sans le moindre interligne, couchez mon nom. / Pris de bas-de-casse, naturellement, / /Sauf initiales, bien sûr, / Puisque ce sont aussi celles / Du Fenouil et de la Prèle / Qui demain croîtront dessus. / Francis Ponge. //»).

<sup>73</sup> F. Ponge, *Nouvelles notes sur Fautrier crayonnées hâtivement depuis sa mort*, G. Ungaretti, *Nuove note su Fautrier. In fretta segnate a matita dopo la sua morte*, *ivi*, pp. 342-343. Notevole è il neologismo «precauzionario». Altrettanto notevole mi sembra la trovata dell'«oggioco» de Jacqueline Risset (*Le nous quant au soleil. Initiation à l'objeu = Il noi rispetto al sole. Iniziazione all'oggioco (Vita del testo* cit., pp. 200-201). «*Objeu= oggioco= gioco oggettivo*»: è il senso dato a questo neologismo da Jacqueline Risset nella sua introduzione a *Le parti pris des choses (Il partito preso delle cose* cit., p. X).

cata da Bigongiari) ma, soprattutto, affiora tra le righe di queste *Nouvelles notes sur Fautrier crayonnées hâtivement depuis sa mort*, dove ogni frase che si svincola dal ricordo fraterno, dal ritratto dell'amico, per toccare il pensiero e la pratica dell'arte, può dar luogo ad una lettura autoreferenziale. E ciò a partire dall'*incipit* evocativo della creazione in quanto energia («L'énergie dans la volupté me paraît une des caractéristiques de Fautrier»)<sup>74</sup>, slancio barocco, disgusto, fuoco, foga o ponderatezza nella perfezione e infine emozione dell'oggetto:

Mais je veux rappeler, pour finir, la (toujours présente / modeste (dans l'intention) et fière (dans l'exécution) réf / rence à l'objet de l'émotion. // Ce qui est à la fois *déferer* et, par acte volontaire, / nommer. // Il s'agit ici d'une sorte de contre-signature. De la si- / gnature de l'*autre*, votre conjoint momentané. // A la signature (toujours la même) de l'artiste, vient / s'ajouter, combien plus volumineuse, grandiose et pas- / sionnée (et chaque fois différente), celle imposée par / l'émotion née à la rencontre de l'objet et qui fut la cause / occasionnelle de l'œuvre, qu'on peut, alors, abandonner, / à tous risques: cela ne nous regarde plus. //

Mas des vergers, 11-13 août 1964

Ma voglio richiamare, per finire, il (sempre presente) / Modesto (nell'intenzione) e fiero (nell'esecuzione) riferimento all'oggetto dell'emozione. // Ciò che è insieme *deferire* e, per atto volontario, *no- / minare*. // Si tratta d'una sorta di contro-riforma. Della firma / *dell'altro*, il vostro congiunto momentaneo. // Alla firma (sempre la medesima) dell'artista viene ad / aggiungersi, quanto più voluminosa, grandiosa e appas- / sionata (e ogni volta diversa), quella imposta dall'emo- / zione nata nell'incontro dell'oggetto e che fu la causa / occasionale dell'opera, che si può, allora, abbandonare, / a tutti i rischi: ciò non ci riguarda più. //

Mas des vergers, 11-13 août 1964<sup>75</sup>.

Queste le battute conclusive del libro che riguardano tanto l'artista che il poeta, è indubbio. Ma non vorrei rimanere impigliata in un «furore citazionale», tanto vi sarebbe da attingere dalle possibili figure di reciprocità tra l'autore e l'oggetto di questo ritratto.

Solo una *remarque* finale, Ponge, lo si sa, malgrado le proprie simpatie per il barocco, non aveva una buona opinione dell'eccesso di parole altrui. E neppure delle antologie<sup>76</sup>. Questa, tuttavia, è stata ben accetta. A causa degli amici italiani? Forse, ma dobbiamo anche riconoscere che i testi del volume, nell'insieme, offrono davvero un magistrale colpo d'occhio sulla sua opera e sulla sua capaci-

<sup>74</sup> G. Ungaretti, *Nuove note su Fautrier. In fretta segnate a matita dopo la sua morte*, ivi, pp. 332-333 («L'energia nella voluttà mi pare uno dei segni caratteristici di Fautrier»).

<sup>75</sup> F. Ponge, *Nouvelles notes sur Fautrier crayonnées hâtivement depuis sa mort*, ivi, pp. 354-356; G. Ungaretti, *Nuove note su Fautrier. In fretta segnate a matita dopo la sua morte*, ivi, pp. 355-357.

<sup>76</sup> *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers* cit., pp. 13-18. Si veda anche E. Fraisse, *Les Anthologies en France* cit., pp. 77-78.

tà d'investigazione, ermeneutica e creatrice, del mondo. *Vita del testo* rende davvero giustizia all'immagine del *poeta faber* che era e che voleva essere. Rivolto, senza dubbio, a un lettore che gli esperti della ricezione chiamano «lettore ideale» (così spesso chiamato in causa da Ponge come «cher lecteur»), è anche un libro che chiede molto. Ma è per questo lettore, che rischia ogni volta di essere intrappolato, invischiato e talvolta respinto, che il poeta-ragno, preso nei suoi stessi fili – tali le tracce freudiane o derridiane avanti lettera – ha continuato a disseminare le sue trappole «irritanti»:

*Et caetera*

Infine, per il resto, per un certo numero di qualità che avrei omesso di esplicitare, ebbene, caro lettore, pazienza! Si troverà certamente, un giorno o l'altro, qualche critico abbastanza penetrante per RIMPROVERARMI questa *irruzione* nella letteratura della mia vespa in maniera *importuna, irritante, focosa e pigra* insieme, per DENUNCIARE l'andamento a *scosse* di queste note, la loro presentazione *disordinata, a zigzag*, per INQUIETARSI del gusto del *brillante discontinuo*, del *pungente* senza profondità ma non senza pericolo, non senza *veleno nella coda*, che esse rivelano – infine per INFLIGGERE superbamente alla mia opera TUTTI GLI APPELLATIVI che si merita.

Parigi, agosto 1939-Fronville, agosto 1943<sup>77</sup>.

In conclusione, è in parte a causa di simili riflessioni che, partendo dalle due antologie, all'inizio di questo scritto ho prefigurato una sorta di distribuzione di ruoli: a Frénaud quello di conferma e forse chiusura d'un canone (ancora portatore di testi «per» la vita); a Ponge, grazie anche allo sguardo complice di Piero Bigongiari, quello di deformazione alterante del canone (con la sua incessante «descente aux enfers de l'étymologie des mots et des choses»). Un'ultima osservazione: Ponge, mi sembra, continui a crescere in Francia, mentre Frénaud, forse sulla scia di Caproni, continua ad essere tradotto in Italia. Mi domando, se questo dipenda dalla dominante di un canone che, in Italia (seguendo la linea Croce-Marx-Gramsci...), pare rinsaldare il versante dei «testi per la vita», mentre *Vita del testo* resta sempre ancorato a quel suo lettore ideale che trova, nel testo stesso, la sua vita.

(2001)

(traduzione dal francese di Tommaso Tarani)

<sup>77</sup> J. Risset, *La vespa*, in *Vita del testo* cit., pp. 147-149 («*Et caetera...* Et enfin, pour le reste, pour un certain nombre de qualités que j'aurais omis d'expliciter, eh bien, cher lecteur, patience! Il se trouvera bien quelque critique un jour ou l'autre assez pénétrant pour me REPROCHER cette irruption dans la littérature de ma guêpe de façon *importune, agaçante, fouguese et musarde* à la fois, pour DÉNONCER l'allure *saccadée* de ces notes, leur présentation *désordonnée*, en zig-zags, pour S'INQUIÉTER du goût du *brillant discontinu*, du *piquant*, sans profondeur mais non sans danger, non sans *venin dans la queue* qu'elles révèlent – enfin pour TRAITER superbement mon œuvre DE TOUS LES NOMS qu'elle mérite. Paris, août 1939-Fronville, août 1943») (F. Ponge *La guêpe*, ivi, pp.146-148).

PIERO BIGONGIARI E ANTOINE FONGARO. LETTERE  
SULLA TRADUZIONE<sup>1</sup>

Mi guarderò bene dal lanciarmi in una teoria della traduzione. Le discussioni sarebbero infinite. Ma mi pare indispensabile di dire subito, anche se in modo schematico, cosa intendo per traduzione [...]. Tradurre non è sostituire un'opera altra, una nuova opera all'originale. Tale procedimento sarebbe un'imitazione, è quello che facevano Ronsard e la Pléiade con i testi poetici italiani, quello che ha fatto Leopardi con Arnault [...]. Tradurre non è fornire un raffazzonamento, un surrogato come diceva Goethe [...], ma tentare di dare a chi non conosce la lingua straniera l'idea, l'intuizione, la sensazione o almeno il sentore [...] del testo originale nella sua realtà. La prima esigenza di una tale traduzione è stata enunciata da Baudelaire: «Il faut surtout bien s'attacher à suivre le texte littéral» [...]. Ora la resa letterale del testo presenta difficoltà talvolta insormontabili.  
[...] Certo riuscire a suggerire la poesia del testo originale non può essere che un sogno per un traduttore: ma riuscire a suggerire la poesia col proprio testo non è forse un sogno anche per lo stesso poeta?<sup>2</sup>

«La lettre, mon cher ami, est un genre littéraire dont les richesses ne sont pas assez connues»<sup>3</sup>: è Alain che ricorda a Sergio Solmi una verità che viene uti-

<sup>1</sup> Come si vedrà, nella trascrizione di queste lettere non si mira al vaglio dei risultati e delle scelte dell'impresa traduttiva di Antoine Fongaro: l'obiettivo è diverso e consiste nel documentare lo spirito di collaborazione, di intesa e di amicizia che nasce, nello scambio epistolare, dallo sforzo comune di chiarire il «senso della lettera», pensando di offrire in tal modo, a quanti vorranno farne uso, utili fonti (restate finora inedite) di comparazione ermeneutica della traduzione.

<sup>2</sup> Antoine Fongaro, *Tradurre Bigongiari: Testo, poetica, poesia*, in *Per Piero Bigongiari, Atti della giornata di studio* svoltasi presso il Gabinetto Vieusseux di Firenze il 25 novembre 1994, a cura di E. Biagini, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 77-78 e 88 (si tratta di una iniziativa realizzata intorno ad un anniversario generazionale che ha riguardato Bigongiari e i suoi compagni di strada: Luzi, Parronchi – e Macrí appena «maggiore» di loro). Il testo (a cui rinvio) reca un autentico auto-commento, profondo e appassionato, del proprio oggetto di traduzione.

<sup>3</sup> Alain, *Cinquième lettre*, in *Lettres à Sergio Solmi sur la philosophie de Kant*, Paris, Paul Hartman éditeur, 1936, p. 42.

le anche per la lettura di queste lettere, quasi totalmente legate allo scambio di richieste e indicazioni per la ricerca di senso, toccando, in buona sostanza, l'aspetto della cosiddetta «letteralità». Il traduttore (non certo ai suoi primi tentativi) è Antoine Fongaro, che chiede lumi per interpretare il testo e il poeta, Piero Bigongiari, si presta al gioco «traducendo» (commentando, cioè, la lettera per estrarne il senso) se stesso per il suo traduttore e dichiarando: «visto che il poeta è vivo, trovo che sarebbe sciocco non approfittare dei suoi chiarimenti testuali» (lettera a Fongaro del 17 novembre 1984<sup>4</sup>).

Quelle che seguono non sono lettere di un carteggio continuo, perché mancano alcune risposte che impediscono di seguire tutto l'itinerario delle informazioni. Si tratta, però, di lettere il cui germe, il tratto dell'«élancement» steineriano, fiorirà in precise occasioni traduttorie: la prima occasione produrrà il volumetto del 1972, *Bigongiari traduit par Antoine Fongaro*; la seconda, il volume *Ni terre ni mer*, del 1994<sup>5</sup>; la terza, le traduzioni di alcuni testi pubblicati nella rivista «Poésie 75», nel 1996. Nello scambio di lettere, il poeta e il traduttore possono essere considerati alla stregua di «testimon[ i ] d'aura e contagio generazionali circa quella [...] mania (in ogni senso) della traduzione quale autonomo genere poetico», di cui parla Oreste Macrí, nel volume sui sonetti di Góngora<sup>6</sup>.

Le date del primo gruppo di lettere sono quelle che si riferiscono al periodo 1969-1973: solo due, del 1973, quelle del poeta; quelle del traduttore sono 11 in tutto (tutte scritte in bella cadenza italiana, eccetto l'ultima; così ogni chiu-

<sup>4</sup> Ricordo che Bigongiari è stato egli stesso traduttore (ha coordinato anche le traduzioni dei romanzi di Joseph Conrad). Per la poesia, il rinvio va almeno a *Vento d'ottobre. Da Alcmene a Dylan Thomas*, Milano, Mondadori, 1961. Il volume, per altro, sta per essere ripubblicato in forma accresciuta con traduzioni disperse e non raccolte. A tal proposito, rimando ai documenti e «prove di traduzioni» riprodotti nella «voce» *O come Ottobre. Il quaderno delle traduzioni ed Abroad*, in Piero Bigongiari. *Voci in un labirinto*, a cura di Paolo Fabrizio Iacuzzi cit., pp. 151-156. Inoltre, Bigongiari ha scritto anche contributi teorici: una lettera a Mariella Bettarini, *Cara Mariella, tradurre per me è un atto di disperazione* (1985), ora in Piero Bigongiari. *Voci in un labirinto* cit., p. 151 e *Perché ho tradotto Ronsard*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco Buffoni cit., pp. 377-383 (il volume, già segnalato, raccoglie gli *Atti* di un Convegno tenutosi a Bergamo il 3 marzo 1988; tra i sessanta relatori figurano i maggiori poeti e traduttori).

<sup>5</sup> Cfr., Piero Bigongiari, *Ni terre ni mer traduit de l'italien et présenté par Antoine Fongaro*, Parigi, Ed. Orphée/La Différence, 1994 (contiene 31 testi). Per il primo, *Bigongiari traduit par Antoine Fongaro*, molti ricorderanno i piccoli volumi della «Collection bilingue de poésie de l'Institut Culturel Italien de Paris», pubblicati a Firenze dall'Industria Tipografica Fiorentina (quello dedicato a Bigongiari esce nel 1972 e contiene 28 testi).

<sup>6</sup> Oreste Macrí, *Presentazione e note a Luis de Góngora, Sonetti scelti e tradotti da Leone Traverso*, Firenze, Passigli, 1993, p. 24. La «mania generazionale» di cui parla Macrí – oltre che a se stesso e a Leone Traverso, è, fra l'altro, da riferirsi a Sergio Solmi, Carlo Bo, Sergio Baldi... – è fortemente ribadita nel saggio dello stesso Macrí *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, riedito in *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco Buffoni cit. pp. 243-246 (e ancora riproposto in Oreste Macrí, *La vita della parola da Betocchi a Tentori*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 47-64). Ma, per una preziosa verifica, rinvio alla lettura di Laura Dolfi (*Macrí traduttore-poeta: il 'reinvestimento' di Antonio Machado*, in *Per Oreste Macrí: Atti della Giornata di studio*, Firenze 9 dicembre, 1994, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 251-269).

sa di ciascuna lettera, quasi tutte fedelmente in francese) 10 per questo periodo e un'ultima lettera molto posteriore, del 25 novembre 1996. Nel 1996, Piero Bigongiari è già malato (morirà l'anno dopo, il 7 ottobre) e Fongaro lo ringrazia per l'invio dell'ultima opera poetica, *Il gioco delle tracce*<sup>7</sup>. Nelle lettere di Fongaro, quelle di agosto, settembre e ottobre 1969, tutte scritte da Homps, è questione della nota introduttiva e dell'*iter* editoriale del primo approccio di traduzione: si tratta di un piccolo sguardo su un interessante percorso «texte-lecteurs»<sup>8</sup>. Su tale percorso non compare pesantemente il patema «traduttorio», ma, anche se in pochi cenni, si capisce che Fongaro non ne è immune: teme di essere un disacratore («la poesia è sacra e temo di essere sacrilego», scrive nella lettera del 1° ottobre 1969) e appare concentrato sul suo ruolo di interprete fedele: «Non mi maledica per questi scrupoli! C'è forse un po' di puntiglio in me, ma c'è anche la volontà di non tradire il poeta» (4 gennaio 1972). Nelle lettere successive, è essenzialmente l'*Avis du lecteur* che viene prefigurato, in una sorta di chiodo fisso sulla ricezione della traduzione presso una prima cerchia di lettori privilegiati, gli *italianisants* vicini all'Institut culturel d'italien parigino (che saranno anche i primi «giudici»; sfortunatamente gli «otto punti dubbi», da interpretare, annunciati dalla lettera del 5 gennaio 1972, non li conosceremo mai, perché la catastrofica alluvione del 1999 a Homps ha cancellato, insieme ad altri documenti, la risposta a Fongaro). Il poeta lo leggiamo solo dopo le prime nove lettere di Fongaro, l'11 settembre 1973. Bigongiari risponde al messaggio, datato 3 settembre, in cui Antoine Fongaro lo felicita per il «Premio Carducci»; sono righe di ringraziamento dove, però, si apre un piccolo squarcio sulla vitalità delle traduzioni: apprendiamo, ad esempio, che il «Bigongiari», tradotto da Fongaro, sarà utile anche a un altro traduttore inglese, Isidore Salomon.

Questa non è l'unica lettera di «corrispondenza» presente. Ne esiste (solo) un'altra del novembre del 1973: Bigongiari risponde, quasi a giro di posta, alla richiesta, da parte di Fongaro (lettera del 16 novembre, da Toulouse), di notizie sulla «Revue de Belles-Lettres», con alcuni testi tradotti da *Antimateria*. Undici anni dopo, sempre dall'Archivio di Fongaro, leggiamo una nuova lettera di Bigongiari (ne sono state ritrovate solo 7 in tutto), che si rivolge a Fongaro con un già più familiare «Cher ami» e parla di un «ritorno di fiamma del [suo] sottilissimo traduttore e prefatore (ottimo)». Le lettere, che contengono un resoconto di chiarimenti dettagliati, sono la cronaca della realizzazione del nuovo progetto che diventerà *Ni terre ni mer* (1964-1984), pubblicato dieci anni dopo. Definito nell'*Avvertenza* come *le second volet d'un dyptique*, di cui si rammentano gli antecedenti antologizzati e tradotti, nel '72 – *Le Mura di Pistoia*

<sup>7</sup> P. Bigongiari, *Dove finiscono le tracce 1984-1996*, Firenze, Le lettere, 1996. Su quest'ultima raccolta poetica di Bigongiari si veda almeno lo splendido commento di Adelia Noferi (*Piero Bigongiari, L'interrogazione infinita. Una lettura di Dove finiscono le tracce*, Roma, Bulzoni, 2003).

<sup>8</sup> Jean-Charles Vegliante, *Dans la vague italienne*, in *La corrispondenza imperfetta. Leopardi tradotto e traduttore* cit., p.109.

(1955-1958) del 1958; *Torre d'Arnolfo* (1958-1963), del 1964; raccolti in *Stato di cose* (1968) –, il nuovo volume contiene una scelta poetica dalle raccolte successive (*Antimateria*, 1972; *Moses*, 1979; *Col dito in Terra*, 1986; *Nel delta del poema*, 1989) e si inoltra, quindi, ben avanti nell'esemplificazione di un ideale «tutto Bigongiari», un autore classificato di difficile lettura. L'«ottimo prefatore» si accinge, ancora una volta, a svolgere molto bene il suo compito, indirizzando, nella sua *Nota a Ni terre ni mer*, un'avvertenza al lettore che intendesse lasciarsi prendere dal pregiudizio di abordare una poesia che, pur affondando le sue radici in un contesto culturale («Cette poésie, qui n'est pas hermétique, est-elle donc difficile? Certes, le lecteur doit avoir un minimum de connaissances. Connaissances géographiques, bien sûr: que l'Arno coule à Florence, que Saint-Malo est un port...») fatto di storia, arte, ricerca linguistica e poetica, respingerebbe solo chi non fosse capace di praticare una lettura «attiva e remunerata dal dono inestimabile della poesia»:

Ce qui est indispensable, en tout cas, et c'est peut-être ce qui rend cette poésie difficile pour des gens élevés dans une civilisation du moindre effort, c'est que le lecteur collabore activement à la production (au sens étymologique du terme: *pro-ducere* = conduire au-dehors, mettre au jour) de la poésie même à partir du texte. Marque de confiance, vraiment humaine, du poète en son semblable, dont celui-ci doit lui être reconnaissant, puisque sa lecture active est récompensée par le don inestimable de la poésie<sup>9</sup>.

E se, nel volumetto del 1972, Fongaro – quasi tenendo fede all'impegno «etnocentrico» sottolineato da Berman e evidente anche nel pensiero appena letto<sup>10</sup> – confessa al poeta di aver «scritto quelle pagine per lettori *francesi*, e perciò

<sup>9</sup> A. Fongaro, *Note sur la traduction a Ni terre ni mer* cit., pp- 18-19.

<sup>10</sup> Uso in modo improprio l'aggettivo «etnocentrico», utilizzato da Antoine Berman per spiegare le due «forme tradizionali e dominanti della traduzione letteraria: la *traduzione etnocentrica* e la *traduzione ipertestuale*». Si riferisce, rispettivamente, all'esercizio traduttivo teso a ricondurre «tutto alla propria cultura», con intenti di annessione o adattamento, oppure facendo opera imitativa e di rifacimento. Si veda, A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo della lontananza* cit., p. 29. Il testo di Berman offre una visione globale (che si rintraccia in un suo lavoro anteriore, *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica – L'épreuve de l'étranger*, 1984 –, curato sempre da G. Giometti, Macerata) delle questioni di traduttologia, partendo proprio dai temi fondanti della «letteralità» (da recuperare come nella visione di Venuti), sottraendola all'addomesticamento della «letteralizzazione» (ivi, p. 33) l'esigenza di salvaguardare, nella traduzione, il carattere di riconoscibilità letteraria) nella traduzione. Lo scambio di lettere tra Fongaro e Bigongiari si svolgerà costantemente all'interno di queste due dimensioni, legate a doppio filo con il *leitmotiv* della fedeltà traduttiva in poesia. Nel rileggere l'opzione *sourcier/cibliste* di Ladmiral, verrebbe spontaneo allontanare l'atteggiamento di Fongaro da quello rigorosamente *sourcier* di Berman o Venuti, per collocarlo vicino allo *status cibliste* (nell'ottica di Ladmiral) degli antichi esegeti che «intendono restare fedeli allo spirito del testo originale e non tanto alla sua lettera» (J.-R. Ladmiral, *Sourcier ou cibliste* cit. p. 20, trad. mia). Ma non è detto che sia una soluzione dirimente: Fongaro, saggiamente, sta sulle due zone.



tutti i raffronti sono con poeti francesi» (e confessa: «se avessi scritto per lettori italiani, avrei citato Leopardi, Montale» e suggerendo: «Forse potrei dire la cosa in un N.B.»; lettera del 1 ottobre 1969), ora procede con l'approfondire i temi già visti e interpretati in quanto rappresentazioni metamorfiche di «une poésie du réel concret, de la vie concrète, de l'humain concret»<sup>11</sup>, allargando lo scenario del commento ai ricordi, agli oggetti, ai luoghi precisi (autentiche città della memoria, in Italia: Firenze, Pistoia, Roma, Pisa... e fuori: Parigi, Nizza, Londra, Losanna, New-York) dell'universo poetico bigongiariano. Fongaro, abbandonata la veste del traduttore, vi si mostra in atteggiamento ermeneutico per commentare come, specie in *Antimateria e Moses*, in Bigongiari, la «poétisation consiste à présenter le vécu dans son universalité la plus dépouillée; d'où l'emploi de l'article défini et l'absence d'adjectivation»<sup>12</sup>. Non manca inoltre, in queste prove seconde, di riprendere, quasi a ribadirla, la nota di un accenno di poetica della traduzione, già per altro anticipata nel volume del 1972:

Soyons clairs. Il s'agit ici de traduction; ce qui ne veut dire ni imitation, ni adaptation, ni transposition. Soyons modestes. La traduction doit s'efforcer d'abord de rendre rigoureusement le sens des mots et des phrases; ensuite de respecter les images (si le poète parle d'un oiseau, il serait absurde d'introduire un chien). Pour le reste elle est impuissante; les sonorités, en particulier, lui échappent absolument (comment prétendre, par exemple, faire coïncider l'italien *lampo* avec le français *éclair*? Et faut-il rappeler que l'italien ne possède aucune nasale, ni le son y, ni le son ø, qui sont fondamentalement caractéristiques du français?). On doit s'y résigner: tout au plus peut-on espérer conserver à peu près la longueur du texte original et son «tempo» au sens musical, lent ou rapide, gai ou triste, crispé ou détendu, etc. Je ne partage pas, on le voit, l'*hubris* de ceux qui prétendent recréer [...] le texte original dans leur traduction; cela revient à se prendre pour, au moins, l'égal du poète qu'on traduit; mais alors que penser de ceux qui «recréent les poèmes de Dante, de Leopardi, de bien d'autres encore?»<sup>13</sup>

<sup>11</sup> A. Fongaro, *La poésie de Piero Bigongiari ou le vol librement choisi de l'oiseau jusqu'à la mort*, in *Bigongiari traduit par Antoine Fongaro* cit., p. 50.

<sup>12</sup> A. Fongaro, Piero Bigongiari *Ni terre ni mer* cit., p. 14 (il titolo proviene da un componimento della raccolta *Col dito in terra*, Milano, Mondadori, 1986, p. 129). In quanto alla costruzione verbale, Fongaro in queste lettere, ma più diffusamente altrove (nel saggio *Tradurre Bigongiari, testo, poetica, poesia*, in *Per Piero Bigongiari, Atti della giornata di studio* cit., pp. 79-82; 85-87) sofferma a sottolineare, con puntuali annotazioni, la complessità della rete grammaticale, propriamente disgiuntiva – tendenzialmente giustappositiva e ossimorica («fedele ed infedele», «pazienza impaziente», «tenebra non più tenebra») – che fonda l'impianto retorico/semantico e stilistico della poesia bigongiariana (in *Tradurre Bigongiari, testo, poetica, poesia* cit., pp. 79-82; 85-87).

<sup>13</sup> A. Fongaro, Piero Bigongiari, *Ni terre ni mer* cit., p. 9. Nel volume del 1972, *Bigongiari traduit par Antoine Fongaro* cit., la *Note du traducteur* è identica fino a *éclair*, ma continua, diversamente, con la citazione delle traduzioni francesi da *Le Mura di Pistoia* (curate da Philippe Javion e Philippe Jaccottet), pubblicate, rispettivamente, sul «Mercure de France» del dicembre 1959 e sulla «N.R.F.» del 1° febbraio 1960) (ivi, p. 56). A tal proposito, il saggio *Tradurre Bi-*

Chiaramente, nella sua triplice sequenza testuale: *sens, images e sonorités* (una triade appena variata rispetto a quella di vestito-corpo-anima, ricordata da Berman), Fongaro mostra di riconoscersi nella pratica della traduzione come interpretazione fedele. Ma l'atto di fede è solo il punto d'avvio: è sugli elementi della differenza e dell'alterità lingua-poesia, che poi insiste; il traduttore non è il poeta – Antoine Berman direbbe: è il suo «riscrittore» – la lingua d'arrivo non è quella di partenza, le distanze possono essere solo accorciate e l'incontro può avvenire quasi a metà strada<sup>14</sup>. Di tutto questo travaglio che preoccupa i traduttori, poco o nulla compare nelle lettere ritrovate. Appare però che il traduttore non legge mai senza percepire lo slancio (*l'élan-cement*) e il gesto altrettanto spontaneo d'«incorporazione»; sono l'«alimento sostanziale, 'pâture' diceva Baudelaire... e forse «traduzione» se, come il ruminante, mi metto a masticare» (lettera del 28 febbraio 1972, da Toulouse). La «ruminazione», appunto, quella che produce *Ni terre ni mer*. Da qui riparte il secondo «blocco» di missive: dal 10 novembre del 1984 fino al 27 giugno del 1994; questa volta, quasi per un movimento compensatorio nella perdita, possiamo documentare solo Bigongiari che scrive a Fongaro. Altri chiarimenti di senso, soluzioni di possibili fraintendimenti ritornano a proposito di *Triduo* (*Tarditas velocior, Tinnito, Libeccio*, da *Nel Delta del poema*); il trittico, prima che nel volume del 1994, apparirà, nel 1987, sulla rivista «L'Alphée». Nella lettera del 17 novembre 1984, il poeta si rilegge, corregge e «dove [ha] creduto di intravedere qualche travisamento del testo», propone «la variante», spiegando: «per es.: in *Avec son bec de sel*, al v. 10 non è *dans* ma *de* l'espressione giusta: perché “ma maison de sel” che è poi la mia casa natale, a Navacchio, dunque vicina al mare: di fronte a quei “vols océaniques”, è attesa nel passaggio da una casa all'altra nella mia “residencia en Tierra”, e specificamente: dalla casa in via del Vento a quella tra i binari della stazione, l'una e l'altra sempre a Pistoia (che sono due residenze)».

L'interprete, qui, è il poeta, che soccorre il traduttore, in modo risolutivo; due anni dopo, il primo dicembre 1986, Bigongiari legge «le ottime traduzioni da *Col dito in terra*»: il titolo in francese, *Ni terre ni mer*, è mutuato dal componimento omonimo datato 24 maggio-1° giugno 1983. Il poeta nota una «fedeltà che non si smentisce» e con l'abituale acume aggiunge i «chiarimenti», «pochi perché le traduzioni sono correttissime», precisa. Ma la natura dei lumi si

*gongiar*: testo, poetica, poesia cit. sarà per Fongaro l'occasione di riprendere queste osservazioni «tecniche», indirizzandole verso il piano della lettura critica (ivi, pp. 84-87).

<sup>14</sup> Questi tre termini, estratti da una citazione (del 1555) di Charles Fontaine – traduttore dei *Remedia Amoris* di Ovidio – servono ad Antoine Berman per argomentare le problematiche circa l'«obiettivo etico del tradurre» insito nella pretesa fedeltà alla lettera (A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo della lontananza* cit., p. 63). Per altro, sarebbe curioso chiedere a Monique Baccelli, se le tre opzioni siano state ancora un obiettivo valido, nella realizzazione della sua «impossibile impresa» di traduzione in francese di un'opera come *Orcynus Orca* di Stefano D'Arrigo (di prossima pubblicazione).

rivolge ai *contresens* lessicali; Bigongiari li definisce «lapsus di lettura» e corregge: «“la rixe” [...] è invece la “presse” (cioè: ressa; non rissa)».

Infine un'altra fatica è documentata nella lettera datata 27 giugno 1994, sicuramente l'ultima, dattiloscritta e minuziosa nelle voci: il poeta interpreta e commenta, in un'autentica esegesi preparatoria, quattro poesie (*Curriculum vitae*, *Scalo della Vergine*, *Un po' più in là un fiume*, *Ottave urbinati*, tratte da *Torre di Arnolfo*) che saranno pubblicate sulla rivista «Poésie 75», nel 1996. La lettera ci appare come una autentica lezione di autocommento; da sola documenta anche quante sovrapposizioni di «senso letterale» (oltre che simbolico) l'interprete-traduttore deve attraversare prima di poter «rendere» il suo testo.

### 1. «Lettere sulla traduzione»<sup>15</sup>

1

Homps, le 16 août [1969]

Caro Bigongiari

Grazie di cuore per le parole così gentili dell'ultima lettera. Sì, occupandomi della traduzione rimango in un certo qual modo in contatto con l'Italia e Firenze. Le posso dire adesso che sono nominato a Toulouse<sup>1</sup>. Hoc erat in votis... vedremo se tutto andrà bene.

Grazie per le indicazioni preziose. Come ho potuto dimenticare le 3 traduzioni di Jacottet sulla «N.R.F» del 1° febbraio 1960???

Non riesco a capire quel «lapsus». Non si preoccupi, aggiungerò la cosa al mio elenco.

Le rimando il primo foglio nella *Note bibliographique*<sup>3</sup>. Vedrà che *L'elaborazione della lirica leopardiana*<sup>4</sup> figura alla fine del primo paragrafo, e «Letteratura» e

<sup>15</sup> Le lettere trascritte appartenevano a Elena Bigongiari e ad Antoine Fongaro. Il materiale della corrispondenza con Bigongiari, ordinato da Riccardo Donati, Carlo Pirozzi e Ilaria Tagliaferri, sotto la guida di Anna Dolfi (e coadiuvato, per la ricerca dei documenti, da Elena Bigongiari – allora ancora in vita – e da Paolo Fabrizio Iacuzzi), è disponibile in un Cd-rom, dal titolo *Inventario della corrispondenza a Piero Bigongiari* Trento, La Finestra, 2003, allegato all'edizione anastatica del volume *Studi di P. Bigongiari*. Si veda: *Piero Bigongiari. Studi. Con uno scritto di Maria Carla Papini*, Trento, La Finestra, 2003. Il Cd-Rom contiene anche la *Bibliografia di Piero Bigongiari*, a cura di Maria Carla Papini e Teresa Spignoli. I documenti più consistenti sulla traduzione si concentrano dopo gli anni Sessanta (Cfr. Ilaria Tagliaferri, *Le traduzioni, «Atti di disperazione o di follia»*, in *Vent'anni di letteratura e cultura nelle corrispondenza di Piero Bigongiari 1964-1984*, tesi inedita, 2001, I. Il volume tratta della corrispondenza dei traduttori e dei «tradotti»: Francis Ponge, Yves Bonnefoy, Mladen Machiedo, Antoine Fongaro, Tom O' Neill, Isidore Salomon, Dragos Vrănceanu – pp. 74-98). Gli epistolari bigongiariani sono depositati ora presso il «Fondo Bigongiari», della Biblioteca San Giorgio di Pistoia, diretto da Paolo Fabrizio Iacuzzi. Il criterio di trascrizione qui adottato è quello proposto nel volume *Lettere a Simeone. Sugli epistolari a Oreste Macri*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2003.

«Campo di Marte» alla fine del secondo. Non credo che si debba ripetere. Forse bisognerebbe mettere al secondo rigo dell'ultimo paragrafo: «l'activité critique de Bigongiari *après 1940 (ou 1942 ou 1943?)*». Mi dica il suo parere. Ho mandato le traduzioni a Del Beccaro<sup>5</sup>; mi ha promesso di leggerle attentamente e di comunicarmi le sue osservazioni. La ringrazio di propormi il suo aiuto in caso di difficoltà: continuerò ad abusare della sua gentilezza. Come ne abuserò per la revisione dell'*Introduction*<sup>6</sup> (non ancora finita!).

Je vous prie de présenter mes hommages à Madame Bigongiari<sup>7</sup>, et de croire à mes profonds sentiments

Antoine Fongaro

P.S. Je vous écris à Barberino<sup>8</sup>; de toute façon, je pense qu'on fera suivre.

Lettera indirizzata a: Monsieur Piero Bigongiari / Piazza Cavour 17 / 50031 / Barberino di Mugello (Firenze) Italie. Data e luogo del T.p. di partenza: 18 agosto 1969 11 Homs (Aude).

<sup>1</sup> Quell'anno Fongaro iniziava l'ultima tappa della carriera di professore di cui si parla nella nota biografica a *Ni terre ni mer*, dove si legge: «Antoine Fongaro, ancien élève de l'École Normale Supérieure, agrégé des lettres, a longtemps (1947-1969) enseigné en Italie (lecteur à la Faculté des Lettres de l'Université de Rome, puis professeur à l'Institut Français de Florence), avant de terminer sa carrière professorale à la Faculté des Lettres de l'Université de Toulouse».

<sup>2</sup> Il poeta Philippe Jaccottet traduce per la «N.R.F» tre poesie da *Le mura di Pistoia* (Milano, Mondadori, 1958): *Sur le lungarno en décembre, entre deux ponts en construction*; *Le feu de saint'Ermete*; *La longue nuit de Cortone*. Fongaro stesso richiamerà il riferimento nella *Note du traducteur* (ivi, p. 57). Successivamente, Philippe Jaccottet, in collaborazione con André Ughetto, pubblicherà *Les Remparts de Pistoia*, Marseille, SUD, 1988 (ed Édition Orphée/La Différence, Parigi, 1994).

<sup>3</sup> Tutti i rimandi si riferiscono al volume *Bigongiari traduit par Antoine Fongaro* cit.; la *Note bibliographique* occupa le pp. 52-55.

<sup>4</sup> Piero Bigongiari, *L'elaborazione della lirica leopardiana*, Firenze, Le Monnier, 1937. Si tratta, è noto, della pubblicazione del lavoro di tesi di Bigongiari. A Leopardi dedicherà un costante interesse critico e poetico.

<sup>5</sup> Felice del Beccaro (Lucca 1909-ivi 1989), poeta, critico e studioso, professore di italiano in Francia, insieme a Gérard Genot, ha diretto la collana dei volumi dell'Institut Culturel d'Italien di Parigi ed era all'epoca il direttore dell'Istituto.

<sup>6</sup> L'*Introduction* (ivi, pp. 5-51) reca il titolo, *La poésie de Piero Bigongiari ou Le vol librement choisi de l'oiseau jusqu'à la mort* (il sottotitolo deriva da un verso di un poema di Tristan Tzara, citato in *exergue*).

<sup>7</sup> Si tratta di Elena Ajazzi Mancini Bigongiari (1924-2006), moglie del poeta.

<sup>8</sup> Barberino di Mugello era la dimora estiva di Piero Bigongiari dove si trova ora la tomba del poeta, quella della moglie Elena e di Luca Bigongiari, il suo secondo figlio.

Homs, 26 settembre [1969]]

Caro Bigongiari

Le scrivo a Firenze dove penso che sta per tornare. Le chiedo scusa per il lungo silenzio: ma il nuovo lavoro e l'istallazione a Tolosa pongono problemi e mi danno molto da fare. Speriamo tutto vada bene.

*L'introduction* è stata mandata a dattilografare; appena pronta gliene manderò una copia, non senza «tremore e timore»: è così difficile parlare di poesia (in realtà si dovrebbe tacere) e per di più parlarne al poeta stesso!

Ne manderò una copia anche a Del Beccaro. Ma egli non ha ancora risposto all'invio del testo della traduzione. Sono un po' preoccupato. Era in pacco raccomandato; dovrebbe essere giunto a destinazione anche con i vari scioperi. Ma forse Del Beccaro è molto occupato anche lui. Ad ogni modo, se lei avesse l'occasione di incontrarlo o di scrivergli, una «parolina» potrebbe «accelerare» le cose.

Adesso le faccio perdere un po' di tempo con due domande.

I. Nella poesia *A Pisa (Stato di cose*, p. 199)<sup>1</sup> ci sono «le fette» «che mordono altri monelli» sui lungarni. Avevo capito fette di cocomero o anguria; ma mi viene qualche dubbio: potrebbe essere anche fetta di pane. Mi può dire?<sup>2</sup>

II. Le rimando la *Note bio-bibliographique*? Piuttosto che *après 1938* o anche *après 1943* o anche *après 1944*, per ben mettere in rilievo il taglio della guerra e della resistenza. Direi allora di far passare «Corrente» alla fine del paragrafo 2 dove dico («*Déjà avant 1939*») dopo «Prospettive», e di lasciare soltanto L'«Approdo» e «Paragone» nel paragrafo 4. Ma le confesso che ho bisogno di precisazioni e conferme da parte sua, perché non sono esattamente al corrente delle date di nascita e di morte delle riviste citate. Se mi può aiutare, gliene sarò grato.

La prego di scusare la fretta. Sono tutto preso da corsi da preparare, da appartamento da trovare, da trasloco da fare, e mille seccature del genere... Che rendono più forte la nostalgia di Firenze...

Nos hommages respectueux à Madame Bigongiari. À vous mes sentiments fidèles et profonds

Antoine Fongaro

Lettera indirizzata: a Monsieur Piero Bigongiari/ Piazza Cavalleggeri / 2 / 50100 / Firenze (Italia). Data e luogo de T.p. partenza: 26 settembre 1969 11 Homs (Aude).

<sup>1</sup> Piero Bigongiari, *Stato di cose*, Milano, Mondadori, 1968. Riunisce le prime tre raccolte poetiche del poeta: *La figlia di Babilonia*, Firenze, Parenti, 1942 (accresciuta di tre componimenti); *Il corvo bianco* (1952-1954), Milano, Edizioni della Meridiana, 1955; *Le Mura di Pistoia* (1955-1958), Milano, Mondadori, 1958.

<sup>2</sup> La traduzione adotterà questo significato: «mais les tartines que mordent sur tes / quais d'autres gamins...» (ivi, p. 79).

Homps, 1° ottobre [1969]

Caro Bigongiari

Ecco l'*Introduction*. Adesso aspetto con «angoscia» il suo giudizio. È chiaro che ho scritto quelle pagine per lettori *francesi*, e perciò tutti i raffronti sono con poeti francesi; se avessi scritto per lettori italiani, avrei citato Leopardi, Montale... Forse potrei dire la cosa in un N.B.<sup>1</sup>

Il guaio è che non oso mandare a Del Beccaro finché non mi avrà risposto per il testo... O posso mandare lo stesso?

Ad ogni modo, sono le Sue osservazioni, correzioni, modifiche, aggiunte ecc... che saranno preziose. Mi perdoni tutto il disturbo e il lavoro che Le reco. Ma la poesia è «sacra» (e temo d'essere sacrilego!)

Avec les sentiments les plus profonds

Antoine Fongaro

Lettera raccomandata indirizzata a: Monsieur Piero Bigongiari / Piazza Cavallegeri / 2 / Firenze (Italia). Data e luogo del T.p. di partenza, 1 ottobre 1969 11 Homps (Aude). Data e luogo del T.p. di destinazione: 3 ottobre 1969 Firenze.

<sup>1</sup> Fongaro non aggiungerà la nota. Gli scrittori francesi menzionati sono nell'ordine: Tzara, Bonnefoy, Jacottet, Guillévic, Verlaine, Mallarmé, Proust, Éluard, Baudelaire, Valéry, Reverdy, Apollinaire, Breton. Molti di questi poeti (insieme ai teorici: Barthes, Blanchot, Lacan, Derrida, Poulet, Starobinski...) ricorrono molto presto negli studi di Bigongiari, sin dal volume *Poesia francese del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1968 (*Reprint*, Trento, La Finestra, 2005) fino al suo ultimo testo di critica, *L'evento immobile*, Milano, Jaca Book, 1987, passando per la *Poesia come funzione simbolica del linguaggio*, Milano, Rizzoli, 1972.

Toulouse, 4 gennaio [1972]

Caro Bigongiari

Io non so veramente come ringraziarla per la gentilezza con la quale ha risposto alle mie domande in modo precisissimo ed esauriente: le mie «note» faranno bella figura... grazie a Lei (ma il lettore, certo, capirà!)<sup>1</sup>.

Sono tanto già riconoscente... e mortificato che vengo ancora a disturbarla con delle domande. Fedele al mio *principe* di far leggere la traduzione ad altre persone, mi trovo questa volta davanti a 8 punti, diciamo, problematici (a dir la verità non lo sono per me, ma dato che la possibilità di dubbio c'è, e che si trat-

ta di un lettore «spécialiste», preferisco non dire nulla e lasciare a Lei la decisione obiettiva). Trascrivo il testo su un altro foglio<sup>2</sup>, così basterà che lei segni sopra il Suo parere e mi rispedisca il foglio.

Non mi maledica per tutti questi scrupoli! C'è forse un po' di puntiglio in me, ma c'è anche la volontà di non tradire il poeta, Lei lo sa.

Avec les sentiments fidèles et profonds

Antoine Fongaro

12 Rue Lascrosses

31. Toulouse

Lettera indirizzata a: Monsieur Piero Bigongiari / Piazza Cavalleggeri / 2 / 50122 / Firenze (Italia). Luogo e data del timbro di partenza: 15 febbraio 1972 31 Toulouse (H[au]te-G[aron]ne).

<sup>1</sup> Fongaro, nel chiudere la sua *Note du traducteur* cita altri traduttori di Bigongiari (Maurice Javion, Philippe Jacottet, Georges Mounin, Jean-Michel Gardair e Geneviève Burckardt) da *Le Mura di Pistoia e Torre d'Arnolfo*; dopo una nota di ringraziamento per Pierre de Montera e Philippe Renard, aggiunge: «Mais c'est à Piero Bigongiari lui-même que je dois manifester ma reconnaissance: avec un dévouement et une patience à tout épreuve, il a accepté de revoir avec moi au cours de plusieurs séances d'étude ces traductions qui voulaient ne pas trop le trahir; dire combien de corrections ou de suggestions je lui dois, serait trop long» (ivi, pp. 57-58).

<sup>2</sup> Il foglio «allegato» è andato perduto.

5

Toulouse, 26 febbraio [1972]

Caro Bigongiari

Ho ricevuto il magnifico volume, e sono senza parole. Senza parole per ringraziarla del pensiero così affettuoso. Senza parole per esprimere le mie impressioni di prima lettura: dico soltanto che Lei è di nuovo tutto lì, sempre alto e sempre lo stesso, e credo che questo sia la poesia. Adesso penso che avrei dovuto insistere di più nella *Introduction* sulla trasfigurazione del reale – ma un po' l'ho detto (e vedrò sulle ultime bozze se posso con qualche parola qua o là calcare questo tratto).

Alimento sostanziale, «pâture» diceva Baudelaire... e forse «traduzione» se, come il ruminante, mi metto a rimasticare.

Sempre di cuore

Ant.[oine] Fong.[aro]

P.S. Aggiungerò sulle bozze la nuova raccolta nella bibliografia<sup>1</sup>.

Lettera indirizzata a: Monsieur Piero Bigongiari / Piazza Cavalleggeri / 2 / 50122 / Firenze (Italia). Data e luogo del T.p. di partenza: 28 febbraio 1972 31 Toulouse- Gare (H[au]te-G[aron]ne).

<sup>1</sup> Si tratta di *Antimateria*. Fongaro aggiunge alla fine della *Note bibliographique* alcune righe: «Ce travail était terminé en 1969; depuis, Bigongiari a fait paraître d'autres ouvrages; je signale au moins le recueil poétique *Antimateria* (Milano, Mondadori, 1972)» (ivi, p. 55).

## 6

Toulouse, 27 gennaio [1973]

Caro Bigongiari

Finalmente ho qui la «plaquette». Non ho il coraggio di guardare dentro, mi fermo alla superficie azzurra del blocchetto... «in polvere azzurra»<sup>1</sup>... Staremo a vedere se ci sarà qualche eco, ma in Francia, purtroppo, pochi s'interessano alla poesia italiana.

Adesso aspetto le indicazioni del Direttore dell'Istituto di Parigi per gli inviati. Spero che Lei riceverà qualche copia! Ma ho scritto al Direttore che vorrei mandare a Lei una copia con un rigo di dedica. E vorrei fare lo stesso per Luzi<sup>2</sup> e Guillén<sup>3</sup> (ma non ho i loro indirizzi; non ho trovato Luzi quando sono venuto a Firenze).

Rinnovo di nuovo i più fervidi auguri per Lei, per sua moglie e la sua famiglia.  
Avec mes profonds sentiments

Antoine Fongaro

Lettera indirizzata a: Piero Bigongiari / Piazza Cavalleggeri / 2 / 50122 / Firenze (Italia). Data e luogo del T.p. di partenza: 27 gennaio 1973 31 Toulouse-Gare (H[au]te-G[aron]ne).

<sup>1</sup> Si riferisce al colore della copertina, citando un verso della poesia *Arno* (da *La Figlia di Babilonia* cit.).

<sup>2</sup> Ricordo che Fongaro è stato tra i primi traduttori di Luzi. Cfr. «Cahiers du Sud», Marseille, avril-juin 1966, 387-388, pp. 256-257.

<sup>3</sup> Il poeta spagnolo è stato molto vicino ai poeti e critici fiorentini: Luzi, Bigongiari, Macrí, Traverso... Sui rapporti tra Guillén e l'Italia presenti nell'epistolario Guillén-Macrí, si veda il carteggio, veramente notevole, curato da Laura Dolfi (*Jorge Guillén-Oreste Macrí, Cartas inéditas* (1953-1983), edición al cuidado de Laura Dolfi, Valencia, Pre-textos, 2004; *Studio preliminare Jorge Guillén e Italia*, pp. XV-CXLI). Guillén resterà una presenza costante in Macrí. Di questa presenza si trova una testimonianza esemplare anche nel volume, altrettanto notevole, delle lettere di Macrí con Bodini (si veda: Vittorio Bodini-Oreste Macrí, *"In quella turbata trasparenza". Un epistolario 1940-1970*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2016).



Toulouse, 22 febbraio [1973]

Caro Bigongiari,

Suppongo che lei avrà già ricevuto un certo numero di copie della traduzione.

Numero esiguo, probabilmente, data la tiratura modesta della plaquette. Perciò credo utile darle qui l'elenco delle persone alle quali ho già mandato il volumetto, o alle quali lo manderò di certo, in modo che Lei non abbia da «sprecare» delle copie. Dunque, 1) ho già mandato a Pézard<sup>1</sup>, Montera<sup>2</sup>, Tosi<sup>3</sup>, Roger Simon<sup>4</sup>, David<sup>5</sup>, Angelini<sup>6</sup>, Renard<sup>7</sup>, Gardair<sup>8</sup>, Mettra<sup>9</sup>, Vieillefond<sup>10</sup>, Décaudin<sup>11</sup>, Guichard<sup>12</sup>, Marie-Jeanne Durry<sup>13</sup>, Jean Ballard<sup>14</sup> («Cahiers du Sud») e in Italia a: Maria Luisa Belelli<sup>15</sup>, Franco Simone<sup>16</sup> («Studi francesi»).

2) Manderò senz'altro a Paul Renucci<sup>17</sup> (Sorbonne). Se vuole potrei mandare a Mario Luzi (è sempre lo stesso indirizzo?) e a Jorge Guillén (del quale però *non* ho l'indirizzo) E se mando a Lei una copia con dedica vergognosa di «traditore», ecco che Lei potrebbe avere a disposizione una copia di più.

Inoltre se Lei mi vuole segnalare qualche nome che probabilmente non figura negli elenchi dell'Istituto di cultura a Parigi, me lo dica, mi metterò d'accordo con il Direttore (al quale ho già mandato l'elenco delle persone alle quali facevo l'omaggio con dedica) per mandare o far mandare una copia.

La prego di scusare una lettera «elenco» così frettolosa, siamo qui nella confusione degli esami...

Avec mes sentiments fidèles et profonds.

Antoine Fongaro

Lettera indirizzata a: Monsieur Piero Bigongiari / Piazza Cavalleggeri / 2 / 50122 / Firenze (Italia). Manca il T.p.

<sup>1</sup> André Pézard, professore al Collège de France, noto traduttore della *Divina Commedia* nell'edizione della Pléiade (la lunga lista di nomi comprende molti *italianisants* che Fongaro, gentilmente, aiutò a ricollocare, grazie alla sua memoria).

<sup>2</sup> Pierre de Montera, Direttore del Lycée Chateaubriand a Roma, ha svolto un'intensa attività di traduttore e, in particolare, dell'opera dannunziana.

<sup>3</sup> Guy Tosi (1910-2000), italianista, critico, curatore di carteggi e traduttore.

<sup>4</sup> Roger Simon, amico di Fongaro era professore di letteratura italiana a Lione.

<sup>5</sup> Michel David, noto per i suoi studi pionieristici sulla psicoanalisi in Italia, è stato anche professore di letteratura italiana all'Università di Grenoble.

<sup>6</sup> Patrice Angelini, tra i primi traduttori di Montale, era titolare di letteratura italiana all'Università di Nizza.

<sup>7</sup> Pierre Renard, professore presso l'Istituto di Francese di Firenze, poi professore all'Università di Grenoble e di Strasbourg, tragicamente scomparso in un incidente aereo nel 1992 è stato, tra l'altro, studioso e traduttore di Mario Luzi.

<sup>8</sup> Jean-Michel Gardair, già professore a Paris IV, romanziere, critico, traduttore (di Dante, Ariosto, Tasso, Pirandello...) studioso e amico di Bigongiari (è scomparso nel 2013 ed era nato nel 1942). Ricordo le sue traduzioni di nove poesie biagoniariane, tratte da *Nel Delta del Poema*

(*Madison Avenue, Seduto presso la fontana della Frick Collection, Fifth Avenue, Sul ferry per Staten Island, Frammenti del viaggio, Sete e guizzo in Manhattan, Wellington Hotel, Un bianco nervoso di petali, Nascosta nella trasparenza*). Cfr. *Poèmes*, in «Pleine Marge», juin 1990, 11, pp. 116-134.

<sup>9</sup> Jacques Mettra è stato direttore dell'Istituto francese di Firenze.

<sup>10</sup> Jean-René Vieillefond, come Mettra, ha diretto l'Istituto di francese.

<sup>11</sup> Michel Décaudin (1919-1985), professore presso varie sedi universitarie (Roubaix, Toulouse, Parigi), studioso di poesia e letteratura simbolista.

<sup>12</sup> Léon Guichard è stato professore all'Università di Grenoble e dell'Istituto di Francese di Firenze.

<sup>13</sup> Anne-Marie Durry, professore di letteratura francese alla Sorbona, studiosa di poesia francese contemporanea e autrice di poesie.

<sup>14</sup> Jean Ballard era il «Directeur-fondateur» della rivista «Cahiers du Sud», dove Georges Mounin (1954, 323, p. 46) pubblica la prima traduzione di una poesia di Bigongiari (*Nice-Pisa da Il corvo bianco* cit.). Il numero della rivista era, per altro, dedicato alla «Nouvelle poésie italienne», con testi (di Ungaretti, Saba, Montale, Quasimodo, Sinisgalli, Rebora, Caproni, Sereni, Bassani, Luzi, Penna, Tobino, Gatto, Bertolucci, Borlenghi, Parronchi e Bigongiari) presentati da Carlo Bo e Georges Mounin.

<sup>15</sup> Maria Luisa Belevi è stata professoressa di francese a Torino e poetessa (Antoine Fongaro, *À Maria Luisa Belevi*, in «Revue des Études italiennes», n. s., 1-4, gennaio-dicembre 1993, pp. 163-164).

<sup>16</sup> Franco Simone, professore di letteratura francese all'Università di Torino, è stato fondatore e direttore della rivista «Studi francesi».

<sup>17</sup> Paul Renucci, è stato professore di letteratura italiana alla Sorbona, come Pézard noto *italianisant*, celebre dantista e traduttore.

## 8

Toulouse, 13 marzo [1973]

Caro Bigongiari

Evidentemente l'Istituto Italiano di Cultura di Parigi non ha «funzionato» a dovere. Seppure il direttore, in una lettera del 9 febbraio, mi scriveva testualmente: «A Bigongiari invieremo prima della fine del mese alcuni esemplari». Misteri dell'amministrazione.

Ho subito spedito a Lei una copia con dedica (ma tante cose non si possono esprimere) – e così a Mario Luzi e a Jorge Guillén. Ho scritto al Direttore di Parigi mandandogli l'elenco delle otto persone alle quali bisogna mandare la plaquette. Fra qualche giorno (o settimana?...), Lei dovrebbe chiedere a Macrí<sup>1</sup> o a Ramat<sup>2</sup> se la plaquette è arrivata. In caso di ritardo scriverei di nuovo.

Spero che Lei riceverà un certo numero di copie! Anche lì abbia la gentilezza di dirmi se sono arrivate, fra qualche tempo.

Poi rimane il fatto che non conosco l'elenco delle persone alle quali l'Istituto di Parigi manda le sue pubblicazioni. Ma scriverò per sapere se Picon<sup>3</sup> per esempio, o anche René Char<sup>4</sup>, hanno avuto una copia.

Vedo che lei ha molto da fare: tanti auguri per la conferenza manzoniana; spero che la leggerò in qualche rivista. Io sono tutto preso dal lavoro «profes-

sorale», e m'accorgo che spiegare testi di Eluard<sup>5</sup> agli studenti non è cosa affatto semplice...

Avec mes sentiments fidèles et profonds

Antoine Fongaro

12 rue Lascrosses  
31100 Toulouse

Lettera indirizzata a: Monsieur Piero Bigongiari / Piazza Cavalleggeri / 2/ 50122 / Firenze (Italia). Luogo e data del T. p. 31 Toulouse- Gare (Haute-Garonne) 14 marzo 1973.

<sup>1</sup> Si tratta, ovviamente, di Oreste Macrí, noto ispanista, teorico e traduttore, «compagno di strada» di Bigongiari, amico fraterno e il più assiduo lettore e studioso della condivisa generazione, come documentano anche i suoi diversi e preziosi carteggi che si stanno pubblicati. Sul poeta si ricordi almeno *Studi sull'ermetismo. L'enigma della poesia di Piero Bigongiari*, Lecce, Milella, 1988.

<sup>2</sup> Silvio Ramat, professore emerito di Letteratura moderna e contemporanea dell'Università di Padova, autore di una notevole opera poetica, oltre che critica, ha dedicato a Piero Bigongiari (accanto al quale ha iniziato il proprio *cursum honorum* negli anni trascorsi presso l'Università di Firenze) uno dei primi profili tuttora indispensabile. Si veda: *Invito alla lettura di Bigongiari*, Milano, Mursia, 1979.

<sup>3</sup> Gaëtan Picon è stato tra gli amici francesi di Bigongiari (e di Ungaretti), conosciuto a Firenze sin dal 1955, dove Picon dirigeva l'Istituto di francese di Firenze. Fa parte del gruppo dei corrispondenti (critici e poeti francesi – Yves Bonnefoy, Georges Poulet, Michel Deguy, Jean Starobinski, Francis Ponge, René Char, Philippe Jaccottet, Jean Rousset...) presenti negli epistolari bigongiariani depositati presso la Biblioteca San Giorgio di Pistoia.

<sup>4</sup> René Char, è stato tra gli amici-poeti (e corrispondenti), studiati e tradotti da Bigongiari. Si incontreranno nel 1968 in un memorabile viaggio, insieme a Vittorio Sereni (per altro anch'egli, traduttore di Char) fino a L'Isle-sur-la-Sorgue.

<sup>5</sup> È Paul Éluard, che Bigongiari ha conosciuto in un incontro a Firenze sin dal 1946.

## 9

Homps, 3 settembre[1973]

Caro Bigongiari

Ho saputo del premio Carducci<sup>1</sup>. Felicitazioni e rallegramenti vivissimi. Ma Lei sa bene che il mio, diciamo, «amore» per la poesia è prima e al di là dei premi. Mi auguro che questo riconoscimento aumenti il numero dei lettori e susciti nuovo fervore nell'anima dei giovani.

Colgo l'occasione per chiederle se ha ricevuto la copia con dedica della traduzione<sup>2</sup>, e se hanno ricevuto il volumetto le otto persone delle quali avevo dato l'elenco all'Istituto di Cultura a Parigi: la posta funziona così male che non si sa mai...

Mon souvenir à Madame Bigongiari.

À vous mes profonds et fidèles sentiments.

Antoine Fongaro

Lettera indirizzata a: Monsieur Piero Bigongiari/ Piazza Cavalleggeri / 2 / 50122 / Firenze (Italia). Luogo e data del T. p. 3 settembre 1973 11 Homps (Aude).

<sup>1</sup> Nell'estate del 1973. La giuria (composta, tra altri nomi, da Silvio Guarnieri, Mario Luzi, Andrea Zanzotto) era presieduta da Sergio Antonielli. Cfr. «Premio Carducci» 1950-1975. Venticinque anni di poesia, Firenze, Giunti-Barbera, 1975, pp. 229-235.

<sup>2</sup> La dedica del «traduttore/traditore» è la seguente: «A Piero Bigongiari, cette image qui voulait être fidèle, qu'il y retrouve au moins les sentiments profonds du traducteur. Antoine Fongaro».

10

Firenze, 11 settembre 1973

Caro Fongaro,

Grazie della graditissima sua da Homps, e grazie delle felicitazioni per il premio Carducci, che effettivamente mi ha fatto piacere perché è un premio «pulito» (per quanto io non creda troppo ai premi). Mi pareva di averle già scritto – ma in ogni modo confermo – che ricevetti a suo tempo la copia con la sua dedica, che naturalmente è al posto d'onore in biblioteca; e credo che tutti gli altri abbiano ricevuto le copie (le otto copie). Sa anzi che il poeta americano Isidoro Salomon<sup>1</sup>, che deve tradurre dieci mie poesie, adopera le sue traduzioni come falsariga delle proprie? Gli inviai io a tal uopo la plaquette: che le ripeto, ha riscosso tra gli amici di qui molti consensi, per i meriti dell'amico Fongaro. Le segnalo anche «La Revue des Belles-Lettres» (1973, n. 2), che esce a Genève, giuntami in questi giorni: contiene quattro traduzioni da *Antimateria*, che mi sembrano ottime, a cura di Rainer Michael Mason<sup>2</sup>: le quali davvero completano il panorama antologico da lei offerto ai francesi.

Mi auguro di vederla presto a Firenze. Io tornerò a fine settembre. Come vanno le lezioni a Tolosa? Spero che la lascino respirare. Può darsi che io faccia una corsa a Parigi alla fine di ottobre. Con Elena intanto le invio, caro amico, i nostri più affettuosi e riconoscenti ricordi e saluti, il suo aff[ezionatissi].mo

Piero Bigongiari

Tutte le lettere dell'Archivio Fongaro sono prive di busta. Foglio recante intestazione di indirizzo: 50031/ Barberino di Mugello (Fi) / Tel. 84.10.06.

<sup>1</sup> Isidore Salomon, definito da Tom O' Neill, proprio in una lettera a Bigongiari, un «lavoratore indefesso», traduce da *Torre di Arnolfo*, *Alba di dicembre* e *Gabbiani sulla Promenade*, pubblicate rispettivamente in «Michigan Quarterly Review», University of Michigan, estate 1975,

3, XXIV, p. 28, e primavera 1976, 2, XIV, p. 182 (Cfr. I. Tagliaferri, *Isidore Salomon*, in *Le traduzioni, «atti di disperazione e di follia»* cit., pp. 93-94).

<sup>2</sup> Rainer Michael Mason traduce quattro poesie da *Antimateria* (Milano, Mondadori, 1972): *Pietà, Anfratti vuoti, Blason noir, L'immagine che attende* (*Quatre poèmes*, in «La revue de Belles-Lettres», 1972, 2, pp. 18-21).

## 11

16 novembre [1973]

Caro Bigongiari

Vengo a disturbarla una volta di più. I librai di Tolosa non riescono a trovare l'indirizzo della «Revue de Belles-Lettres»... Ora vorrei avere le traduzioni da *Antimateria*. Lei vorrebbe essere così gentile da mandarmi l'indirizzo della rivista.

Non mi maledica troppo di farle sempre perdere del tempo.

Un ricordo agli amici fiorentini.

À vous mes sentiments fidèles et profonds

Antoine Fongaro

## 12

50122 Firenze, 20 novembre [19]73

Caro Fongaro,

Reduce da un tour automobilistico Ginevra-Parigi-Avignone-Firenze, trovo la sua lettera e rispondo subito, infelice di non poterle mandare io una copia della rivista, che ho in un unico esemplare. «La Revue de belles-Lettres» ha come adresse postale: Case 216, 1211 Genève 4. Il numero in questione è il n. 2 del 1973. La rivista «est publiée par les sociétés de Belles-Lettres de Lausanne, Genève, Neuchâtel et Fribourg», come risulta dalla rivista stessa, e tra l'altro questo numero è dedicato a Henri Michaux.

È stato un bel giro. Peccato che Tolosa è lontana. La raggiunga, se non la balatetta, questa lettera piena di affetto e di stima per l'amico, il suo

Piero Bigongiari

Firenze, 10 nov.[embre] [19]84

Cher ami,

tornato da Marsiglia, e da una «tavola rotonda»<sup>1</sup> sulla poesia italiana, trovo la sua cara, affettuosa e augurante lettera. Attenderò con pazienza, la Dio mercé, l'anniversario esoterico dei 772 anni! Ma, devo dire, anche il minore anniversario, il 70°, l'ho atteso, forse per nonchalance, fuori sede: ero a Zagabria<sup>2</sup>, a fare una lettura e una lezione. Anniversari, come si vede, lavorativi... Tentativi di oblio o autentiche inavvertenze?

Sono lieto del ritorno di fiamma del mio sottilissimo traduttore e prefatore (ottimo!) di qualche anno fa. E le allego i chiarimenti richiesti in un foglio a parte. Così come, vedendo che le traduzioni sono delle poesie di cui ho dato un anticipo nell'Oscar Mondadori<sup>3</sup> – e che verranno incluse nel volume *Col dito in terra* che uscirà il prossimo aprile sempre presso Mondadori – vorrei segnalare alcuni errori di stampa che sono apparsi sul livre de poche, quelli almeno di cui mi sono accorto: fin dall'epigrafe (p. 145): *digito* e non *digite*; *vostra mano* (e non: *nostra mano*); p. 151: il titolo della poesia è: *Il sonno di Evanascente* (e così nell'indice); p. 3, nell'epigrafe: *Misera* (non: Misera); p. 50, v. 6: *mandorlo*. (non: mandorlo)<sup>4</sup>; p. 81, nell'epigrafe: *ce qui va devenir* (e non: se ecc.); p. 107, v. 12: *pungono* (non: *pungolo*); p.137, riga 5: *riprenderebbe*. (non: *riprenderebbe*); p. XXXII, v. 3: *cucitura* (non: *scucitura*).

Grazie, caro Fongaro, dell'interesse rinnovato per la mia poesia, e creda all'affetto profondo e memore, anche da parte di Elena, per le e per la Signora Patrizia<sup>5</sup>, del suo

Piero Bigongiari

## Triduo<sup>6</sup>

### I. *Tarditas velocior*

– penultimo verso: va bene gémit<sup>7</sup>.

### II. *Tinnito*

ultimo verso: «nei due atri»<sup>8</sup>. Sono gli atri del cuore. Trascivo dal Battaglia: «nel cuore umano gli atri sono due, situati uno a destra e uno a sinistra nella parte superiore; nell'atrio destro sboccano le quattro vene polmonari, nel sinistro le due vene cave (superiore e inferiore) che portano sangue venoso ricevuto da tutto il corpo». Il «lampo» che spacca il cuore è forse la vista della gar-

denia che non per nulla «trema di dolore / Nell'attesa di te». Respiro e sospiro di chi attende e chi entra («il tuo passo») si prendono in un unico «lampo». Non c'è nulla da escludere l'impressione del passo che avanza nell'ingresso della casa, per cui, in seconda istanza, gli atri suggeriscono l'atrio della casa, doppio per la distanza del passo della ritornante che si avvicina. Per cui è molto sottile il richiamo all'«impluvio» di *je caresse...*<sup>9</sup>: dove allora è l'acqua – non il sangue – che cade nella vasca. Ma in *Je caresse...* la «filatrice» siede sulla pietra, quasi a richiamo, petrificato, della pietra dell'impluvio: essa fila, esso non avanza, essa fila «indiscretamente», il filo «dei miei danni». Ed è metafora di esso il filo della pioggia che cade nell'impluvio, come il sangue nel cuore.

### III. *Libeccio*

– vv. 14-15. «Spezza» e «caccia» sono imperativi (come al v. 22 «disordina»). v. 30 «Copione»: va meglio «scénario» o «manuscrit»? È il testo del dramma, piuttosto che il contesto teatrale, a essere sottolineato. Forse perciò è meglio «manuscrit»<sup>10</sup>.

Ed: evviva Malebranche!

P[iero] B[igongiari]

Lettera di due fogli recto e verso. Il secondo foglio contiene le note di commento a *Triduo* e reca in calce, a lapis, per mano di Fongaro, l'indicazione della data di edizione: «L'Alphée», mars 1987.

<sup>1</sup> Tavola rotonda a Marsiglia presso la sede dell'«Institut culturel d'italien».

<sup>2</sup> Curioso «lapsus d'anniversario»: Piero Bigongiari, il 15 ottobre 1984, aveva appena compiuto settant'anni!

<sup>3</sup> Si tratta della prima antologia poetica di Piero Bigongiari, *Poesie*, a cura di Silvio Ramat, Milano, Mondadori, 1982 (vi si trovano scelti testi da *La figlia di Babilonia* (1942); *Rogo* (1944-1952); *Il corvo bianco* (1952-1954); *Le Mura di Pistoia* (1955-1958); *Torre di Arnolfo* (1958-1963); *Antimateria* (1964-1971); *Moses* (1971-1977); *Il vento d'ottobre* (traduzioni); *Col dito in terra* (inediti). I testi che saranno tradotti: *Triduo* (I. *Tardits velocior*, II. *Tinnito*, III. *Libeccio*), *Il sonno di Evanascente*, faranno, però, parte, nell'edizione definitiva, della raccolta *Nel delta del poema* cit.

<sup>4</sup> Nel testo, in realtà, si legge: «mandorlo».

<sup>5</sup> Si tratta della moglie di Antoine Fongaro.

<sup>6</sup> Da *Nel delta del poema* cit. pp. 55-57 (i testi recano la data 16-17 aprile 1981). Si tratta del «foglio a parte esplicativo» di Bigongiari. In *Ni terre ni mer*, nell'elenco dei testi già editi, si legge: «*Triduum*», dans *L'Alphée*, 15-17 mars 1987; pp. 58-61» (ivi, p. 8).

<sup>7</sup> Ecco i versi:« [...] il fico sprema / le sue gocce di fuoco, tutto geme / del suo silenzio... / [...] La figue exprime / ses gouttes de feu, tout gémit / de son propre silence&/ ( *Ni terre ni mer* cit., pp. 96-97).

<sup>8</sup> Fongaro traduce, appunto: «dans les deux vestibules» (ivi, p. 99). Il contributo, *Tradure Bigongiari...* più volte citato sopra, contiene anche il racconto di questi scambi di richieste di chiarimenti e di dettagli illuminanti (ivi, pp. 78-81).

<sup>9</sup> Bigongiari fa riferimento a *Je caresse ton nom sur la peau frissonnante de l'avenir*, in *Moses* (1971-1977), Milano, Mondadori, 1979, pp. 227-228.

<sup>10</sup> Anche qui è la lezione seguita nel testo.

Firenze, 17 nov.[embre] [19]84

Caro Fongaro,

Non mi disturba affatto, anzi m'invita a pensare l'«impensato», rivedere il «pensum» che io le ho inflitto involontariamente con le traduzioni (ottime) delle mie poesie. Perché è forse la poesia stessa che pensa<sup>1</sup>, più che il poeta: che viene sempre un po' a rimorchio della voce della Musa (o dantescamente: di Amore dittatore).

Ho riveduto tutte le poesie e dove ho creduto di intravedere qualche travisamento del testo, ho suggerito la variante (per es.: in *Avec son bec de sel* al v. 10 non è *dans* ma *de* l'espressione giusta: perché “ma maison de sel” che è poi la mia casa natale, a Navacchio, dunque vicina al mare: fronte a quei “vols océaniques”, è attesa nel paesaggio da una casa all'altra nella mia “residencia en Tierra”, e specificamente: dalla casa in via del Vento a quella tra i binari della stazione, l'una e l'altra sempre a Pistoia (che sono due residenze)<sup>2</sup>. Spero di essere stato chiaro nei suggerimenti, come in *Pyrope*, in *Sycamore*<sup>3</sup>, e nel *Triduo*. Visto che il poeta è vivo, trovo che sarebbe sciocco non approfittare dei suoi chiarimenti testuali... Ma se qualche *lectio* rimane dubbiosa, mi scriva o mi telefoni tranquillamente, anche se il telefono non è il suo (e nemmeno il mio) mezzo di comunicazione preferito.

Nella speranza di leggermi, attraverso Fongaro, nella rivista<sup>4</sup> di cui mi parla, e nell'augurarvi, a lei e Patrizia, un buon soggiorno decembrino a Homps, seppure la casa, come mi scrive, sia stata *cambriolée* (ma speriamo non troppo), mi creda con tutta l'amicizia e la gratitudine, il suo

Piero Bigongiari

<sup>1</sup> In *Piccolo catechismo* (*Dove finiscono le tracce* cit., p. 55), una poesia datata 6-10 gennaio 1995, Bigongiari scriverà: «La Poesia pensa, la poesia agisce, / essa ignora quanto suggerisce...». Ma questo pensiero, nella scia della sua lunghissima riflessione su Leopardi (dopo lo studio del 1937, Bigongiari pubblica *Leopardi*, Firenze, Vallecchi, 1962 e infine un'edizione accresciuta, Firenze La Nuova Italia, 1977) diventa ricorrente fino agli ultimi saggi leopardiani, raccolti nel volume postumo, *La poesia pensa. Poesie e pensieri inediti. Leopardi e la lezione del testo*, a cura di Enza Biagini, Paolo Fabrizio Iacuzzi e Adelia Noferi, Firenze, Olschki, 1999. A proposito del leopardismo in Bigongiari e nei poeti della sua generazione, tra i vari contributi di Anna Dolfi su Leopardi, rinvierei almeno al vasto affresco *Leopardismo e terza generazione* nel volume *La doppia memoria. Saggi su Leopardi e il leopardismo*, Roma Bulzoni, 1986, adesso in *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Firenze, Le Lettere, 2009.

<sup>2</sup> Ecco i versi e la traduzione: «La mia casa salata / dai voli oceanici / forse non è volata via: / m'attende da via / del Vento ai lustrati binari /...»; «Ma maison de sel / aux vols océaniques / ne s'est peut-être pas envolée: / elle m'attend de la rue / du Vent jusqu'aux rails luisants /...». (*Ni terre ni mer* cit., pp. 38-39 [da *Antimateria* cit., p. 214]). Ricordo anche il componimento, *Via del vento 5* (edito in *Torre di Arnolfo* cit., e datato 14 novembre 1963) e le «tracce» biografiche presenti nel suo «giornale». Cfr. *Piero Bigongiari. Un pensiero che seguita a pensare* (*Giornale 1933-1997*), prefazione di Carlo Ossola, a cura di Paolo Fabrizio Iacuzzi, Milano, Arago, 2001, p. 77 e p. 259).



<sup>3</sup> Da *Moses* cit., p. 77. La traduzione, come ricorda Fongaro, fu dapprima pubblicata, insieme ad altri testi (*6 avril 1964, Avant moi le déluge, Spore fleur spore, Une nuit à la pension sur la baie, Avec ton bec de sel, Des premiers contreforts, Tès lèvres, Un châte de larmes, Passante, A la pointe de la mer, Iris ardeur*), in «Entailles», printemps 1986, 23, pp. 107-128. La sezione, dedicata «aux grands poètes d'aujourd'hui», si chiude con l'anticipazione delle traduzioni di Philippe Jaccottet (*Le sourd ferment* [Il sottile fermento], *Hivondelles au-dessus d'Anghiari*, [Rondini su Anghiari], *Pescia-Lucques* [Pescia-Lucca]), da *Le Mura di Pistoia* cit.

<sup>4</sup> La rivista è «Obsidiane», automne 1985, 28, pp. 26-31, dove, comparirà, prima che nel volume, preceduta da una nota introduttiva, la poesia *Pyrope* [Pirope] (da *Antimateria* cit.), e *Passionnée* [Appassionata] (da *Il corvo bianco* 1952-1955 cit.). Nello stesso numero Fongaro traduce anche alcune poesie di Mario Luzi (*Le dur filament* [Il duro filamento], *Dal fondo delle campagne*, 1965; *Continuité* [Continuità] [da *Un brindisi*, 1946; *Bruyère* [Brughiera] [da *Primizie del deserto*, 1948] (ivi, pp. 39-49).

15

Firenze, 30 marzo [19]85

Cher ami,

Stamani ho telefonato a casa sua, ma il campanello ha trillato a lungo invano. Allora penso che siate già partiti per Homps, a far la guardia a ciò che resta delle vostre suppellettili, ma soprattutto a godervi questo primo sole di primavera. Ho tardato qualche giorno a dare un'occhiata alle sue (splendide) traduzioni, perché ossessionato da una quotidianità assillante di doveri che mi impediva la pace della mente e la gioia dei testi retrouvés in francese. Ho segnato i punti dubbi, o meglio ho chiarito i punti che lei mi segnala come dubbi. Ma sono sempre pronto a un incontro (telefonico o de visu) se le occorresse discuterne con me. Sono lieto di questo risveglio di interesse degli amici francesi per la mia poesia di cui lei, carissimo, è certo l'antesignano. Mi ha scritto Bernard Simeone<sup>1</sup> annunciandomi la vostra collaborazione per la presentazione dei miei testi su «Entailles»<sup>2</sup> (di cui mi ha inviato il numero con la presentazione di Luzi) e per le éditions Obsidiane. Le segnalo anche, se non le è capitato sotto gli occhi, il numero di «Poésie» 31 (éd. Bélin)<sup>3</sup> con molte traduzioni dei miei *Poèmes* eseguite appunto da Simeone e Jean-Michel Gardair (con breve prefazione di quest'ultimo).

Trattengo i testi (e la foto)<sup>4</sup> presso di me, in attesa del suo ritorno a Firenze: non mi pare prudente affidare alle poste il plico. Se non le spiace, quando sarete di ritorno, mi dia un colpo di telefono, per la consegna *brevis manu* del tutto. Se invece le occorre in Francia, mi avvisi; e in tal caso rischierei il servizio pubblico per l'invio.

Non mi resta che augurarvi una Pasqua tranquilla e assolata lì a Homps, a lei e alla signora Patrizia, anche da parte di Elena, in attesa di vostre notizie, il suo e vostro

Piero Bigongiari

<sup>1</sup> Bernard Simeone, poeta, traduttore e critico di poesia italiana, ha condiretto con Philippe Renard la collana «Terre d'autrui» dell'editore Verdier.

<sup>2</sup> B. Simeone faceva parte, appunto, della rivista «Entailles», diretta da Maurice Nadal.

<sup>3</sup> Cfr. *Poèmes traduits par Bernard Simeone et Jean-Michel Gardair*, in «Poésie 31», 1984, 4ème trim., pp. 20-55. Le traduzioni da *Stato di cose* (cit.) edite sulla rivista parigina (con «rédacteur en chef» Michel Deguy, poeta, critico e amico di Bigongiari, che, per altro, ha scritto sulla poesia di Deguy), sono davvero molte: Bernard Simeone traduce 24 poesie da *Stato di cose* I, II, III, (*Motivo, Il silenzio del moto, A Firenze, L'Arno, Magicienne, Assente dal passato, Nevi e lacrime, Più uno, meno uno, Il cuore eterno, Non so, Inverno arido, Primavera, Un giorno per caso la verità, Il Diluvio, Cortile a Grosseto, Fratello, Parola, Sole e luna, Arpa d'acqua, Luxor, Cose fiorentine, Alla salute di notte, Il corvo bianco*) (ivi, pp. 20-41); e Jean-Michel Gardair traduce 4 lunghi componimenti da *Col dito in terra* (*Il trionfo e l'esilio, Se ho amato te, Aracne, Sulla punta «rieuse» della lingua (o di Manhattan) ovvero l'homme s'ancre à la mystérieuse fraternité du désir*) (ivi, pp. 42-54).

<sup>4</sup> Si tratta di due foto: una di Bigongiari (con la famosa sigaretta) e una di Montale e Bigongiari, pubblicate nel numero di «Entailles» cit., pp. 111-112.

## 16

Firenze, 1° dicembre 1986

Carissimo Fongaro,

Gradita sorpresa per me è trovare nella cassetta delle lettere e leggere le ottime traduzioni da *Col dito in terra*. In una fedeltà che non si smentisce, l'amico Fongaro, va sull'onda della predilezione quotidiana e del peu à peu baudelariano, preparando quell'antologia integrale della mia opera poetica che io mi auspico possa avverarsi sotto le sue cure lungimiranti.

Ma passiamo alle obiezioni e ai chiarimenti (pochi perché le traduzioni sono correttissime, esclusi i seguenti punti): in *Intérieur avec fantôme*<sup>1</sup> al v. 6, i «désirs», per lapsus di lettura, sono invece «délires»; in *Nous regardions du haut...*, al penultimo v., 'la rixe', sempre per lapsus, è invece 'la presse' (cioè: ressa; non: rissa)<sup>2</sup>; infine in *Ni terre ni mer*, il sestultimo v. va bene così; nel terzultimo «par» non è complemento di «te invita», bensì di «tornare dai tuoi filamenti»: dunque, quasi moto da luogo: «de»? I filamenti non l'oscuro viaggiare della «nera stella» verso quel fuoco che «è tutto intorno / a te». E l'invito a tornare nell'ora della «scintilla», cioè a questo suo primario accendersi in stella<sup>3</sup>.

Sono stato abbastanza chiaro? Lo spero. Ad ogni modo c'è sempre il telefono a portata di mano.

Non ho ricevuto *Prisma*<sup>4</sup> e ne sono desideroso e curioso. Io, a fine gratulatorio, unisco a questa mia missiva il volume de *Gli inni*, stampato nell'occasione del premio Pandolfo<sup>5</sup>, e la *Bibliografia*<sup>6</sup> che mi concerne, curata da Maria Carla Papini. Ma più unisco, con la mia gratitudine, il mio più affettuoso saluto agli amici Antoine e Patrizia (anche da parte di Elena), il vostro

Piero Bigongiari

<sup>1</sup> Cfr. Piero Bigongiari, *Col dito in terra*, Milano, Mondadori (1984-1981), 1986. *Intérieur avec fantôme (Interno con fantasma: «[&] Ardo/ dei tuoi deliri leggeri&/ (Je brûle/ de tes délires légers&/)*, in *Ni terre ni mer* cit. pp. 80-81.

<sup>2</sup> *Guardavamo dall'alto de Les rochers rouges il mare (Col dito in terra cit.)*, (*Nous Regardions du haut des Rochers rouges la mer*): «[&] qualcosa si trattiene nella ressa»; Fongaro deroga al suggerimento e traduce: «[&] quelque chose s'attarde dans le foisonnement» (ivi, pp. 84-85).

<sup>3</sup> Cfr. *Né terra né mare*, da *Col dito in terra* cit., p. 129. Ecco i versi corrispondenti *Né terra né mare*: «[...] o non è più, ma non è ancora mare, / nera stella se il fuoco è tutto intorno / a te, e te invita dai tuoi filamenti a tornare / nell'ora della scintilla, che non è terra né mare / né forse ancora fuoco e non ancora cenere»; *Ni terre ni mer*: «ou n'est plus, mais n'est pas encore mer, / noire étoile si le feu est tout autour / de toi, et t'invite par tes filaments à revenir / à l'heure de l'étincelle, qui n'est ni terre ni mer / ni peut-être encore feu et pas encore cendre» (*Ni terre ni mer* cit., pp. 88-89).

<sup>4</sup> *Piero Bigongiari traduit par Antoine Fongaro*, in *Quatorze poètes italiens contemporains* (Attilio Bertolucci, Carlo Betocchi, Giorgio Caproni, Alfonso Gatto, Mario Luzi, Franco Fortini, Sandro Penna, Vittorio Sereni, Piero Bigongiari, Margherita Guidacci, Bartolo Cattafi, Andrea Zanzotto, Giuseppe Conte, Milo de Angelis), in «Prisma Obsidiane», 1986, pp. 183-197. Si tratta del «volume collettivo» di cui parla Fongaro nell'*Avvertenza a Ni terre ni mer* (ivi, p. 8), segnalando la pubblicazione di *Pescia-Lucca (Le mura di Pistoia)*, *Non l'essere ma gli esseri (Antimateria)*, *Tra Urbino e Urbania e oltre (Moses)*, *Spuma spora polline (Moses)*, *Il sonno di Evanascante (Nel delta del poema)*, solo *Epifania (Torre di Arnolfo)* cit.) non farà parte del volume. L'Antologia è preceduta da una acuta introduzione di Philippe Renard (ivi, pp. 7-19) che traduce Bertolucci e Betocchi.

<sup>5</sup> Cfr. Piero Bigongiari, *Gli Inni* Premio di poesia «Pandolfo», Firenze, Pananti, 1986, con una postfazione di Ruggero Jacobbi e una prefazione di Carlo Bo e le illustrazioni di Ennio Morlotti.

<sup>6</sup> Maria Carla Papini, *Bibliografia di Piero Bigongiari* (marzo 1933-aprile 1986) e *Cinque saggi per Piero Bigongiari*, Firenze, Opus libri, 1986 (Rinvio alla n. 14 delle pagine introduttive).

[Firenze, 27 giugno [1994]

*Curriculum vitae*, p. 353<sup>1</sup>

v. 8: «ma più in là si trattiene ogni tuo gesto». È il gesto trattenuto, contenuto, del padre più in là della morte: il suo contegno è pieno di dignità nel regno della morte.

v. 9: «o più in là vi trattiene ogni suo gesto». Ogni gesto del padre, nel regno della morte, vi trattiene, cioè rende contenute, dignitose, anche la verità dell'errore (= errare nel regno dei morti) e la coscienza di questo errore (= errare come per le antiche strade della città-Pistoia, negli sdruccioli ripidi e assolati che scendono in piazza del Duomo).

p. 354

ultimo verso: «che abbaia poco convinto agli importuni». Si riferisce al fiume che, girovagando dietro casa, sembra un cane che abbaia a chi lo disturbi. È una

metafora sinestetica (forse troppo audace?). Comunque esso è come un fiume visto dal regno della morte, lattiginoso per la poca luce dell'Ade. Quindi è quasi disturbato, questo fiume reale – la Pescia – dallo sguardo ultraterreno del padre.

*Scalo della Vergine*, p. 355

v. 3 «vi s'intrattiene a barlumi». È la vecchia locomotiva che manovra lo scalo merci della Vergine (dove si trovano gli uffici della Piccola Velocità, al pianterreno della casa dove, al primo piano, abitavo con la famiglia, alla stazione di Pistoia). Quel fumo che esce a sbuffi dal «lungo collo» della locomotiva che va a carbone, sospinto fuori a forza diventa una nuvola che s'intrattiene, illuminata, a mezz'aria, sulla locomotiva.

v. 13 «Tutto / s'intrattiene nel punto che già muta». È una ripresa del v. 3, in cui si allarga il concetto al mutarsi di tutto, ma con quella specie di sosta nostalgica nella propria forma prima che essa sparisca, come accade al «fumo allegro» della locomotiva.

*Un po' più in là un fiume*, p. 356

v. 20: «sulle tue braccia liscia». 'Liscia' è aggettivo: priva di ruvidezze, ma anche sfuggente alla presa, liscia come la pelle della biscia da cui l'aggettivo trae consonanza fonosemantica. La morte e la vita sono «in croce» in quanto chi le accoglie a braccia aperte è come le crocefiggesse nel suo gesto accogliente (con un barlume di richiamo al gesto di Cristo in croce?). D'altronde tra la biscia, le braccia dell'uomo e i bracci della croce sussiste un richiamo inventivo interno. Nella contiguità fonica è come se fosse suggerito il pericolo a cui la morte e la vita sono esposte – o espongono l'uomo? –, quello dell'ambiguità, della derelizione, della perdizione. Probabilmente c'è un richiamo alla «biscia» dantesca nella valletta dei principi dell'Antipurgatorio: «forse qual diede ad Adamo cibo amaro». Cfr. *Purgatorio*, VII, vv. 97 sgg. In cui anche «liscia» è come ho detto, aggettivo. Quasi che l'aggettivo convogli e stabilizzi il risultato del verso dantesco: «leccando come bestia che si liscia»<sup>2</sup>. Comunque nel mio verso la biscia è «in letargo»: il pericolo è nascosto. Piuttosto faccio notare che l'ultima strofe comincia, *et pour cause*, con un'avversativa: «Ma tu non stringere in un abbraccio / quanto non puoi contenere». È un implicito consiglio: meglio soffrire a braccia aperte, invocanti<sup>3</sup>, che stringere a sé l'incontenibile, al di là della possibile immaginazione di un tutto in crisi di corruzione.

v. 27: «il tarlo nel groviglio». È l'intrico di cunicoli che il tarlo, rodendo il legno, scava. (Anche il mitilo scava nella roccia la cavità in cui chiudersi. E c'è un – involontario? – contrasto tra la morbidezza del legno e la durezza della roccia; ma il risultato è lo stesso, il groviglio, l'insinuazione)<sup>4</sup>.

*Ottave urbinati*, p. 349

vv. 1-2: «Batte pugni di freddo sulla neve / il passero vicino al mare libero». È il passero che scendendo a volo precipita sul terreno coperto di neve (i pugni di freddo sulla neve = i pugni sulla neve fredda, quasi a romperne la crosta gelata. E chiamo<sup>5</sup> «pugni», per metafora, quei ripetuti voli per posarsi precipitosi sulla neve, del passero come chiuso nel suo freddo, oscura piccola massa violentemente posata sul candore del gelato paesaggio. Anche qui al v. 2, c'è contrasto tra la neve indurita e fattasi inospite e il mare poco lontano, libero nei suoi movimenti e forse poco ricco di pesci, mentre quel paesaggio nevoso sembra vietare il cibo al passero.

v. 10: «Se uscita da te, mia povera vita» – mia vita, povera se uscita da te stessa, dal tuo guscio, ma vi è contenuto anche un senso pietoso di connivenza per quella vita uscita allo scoperto. Insomma è un vocativo. E l'uscire da sé sembra un «fragile miracolo», come il tralcio, cioè il tenero ramo della vita che scendendo dai vigneti<sup>6</sup> digradanti dalle colline sembra, liberato dall'immobilità, nello scendere verso la terra quasi a scendere la collina tutta piantata a viti: è quasi un avviarsi verso la libertà. Anche qui c'è contrasto tra questo scendere la collina da parte del tralcio errabondo e la vista dell'immobile panorama di Urbino, lassù alto sul colle. Fatale contrasto, e fatale verticalità della città ducale turrita, quasi un tentativo di salire ancora più in alto con le sue torricelle. In verità, negli avvallamenti della strada sale e scende continuamente chi si avvicina a questa visione fatale e fatata che si annunciò da lontano al pellegrino impegnato nei saliscendi della strada.

«il fico denso e fermo»<sup>7</sup>: è probabile che la nostra *expérience enfantine* coincida. *Tant mieux pour moi et pour mon fidèle alter ego, mon mirable traducteur!*

Firenze, 27 giugno [19]]94

Carissimo Fongaro,

ho fatto del mio meglio per spiegare i punti controversi sottopostimi. Le sono d'aiuto? Lo spero. A lei, al suo lavoro, a Patrizia, il mio più amichevole augurio. E buona estate a Homps! Il suo aff[ezionatissi].mo

Piero Bigongiari

Tre fogli dattiloscritti con qualche correzione; la data, il congedo (che è, in realtà, un'intestazione) e la firma sono scritti a penna. In calce al primo foglio, per mano di Fongaro, si legge: «Poésie 75», 1er trim. 1996».

<sup>1</sup> I rinvii delle pagine sono relativi al volume Piero Bigongiari, *Tutte le poesie* I 1933-1963 con la raccolta inedita *Larca*, a cura di Paolo Fabrizio Iacuzzi, Presentazione di Carlo Bo, Firenze, Le Lettere, 1994. Il volume contiene: *Larca* (1933-1934), *Stato di cose* (...1963); I, *La figlia di Babilonia* (...1942); II, *Rogo* (1944-1952); III, *Il corvo bianco* (1952-1954); IV, *Le Mura di Pistoia* (1955-1958); V, *Torre di Arnolfo* (1958-1963). I testi si riferiscono tutti all'ultima raccolta,

*Torre di Arnolfo*. Si veda: *Piero Bigongiari, Poèmes, traduits par Antoine Fongaro*, in «Poésie 75», 1996, 1er trim., pp. 66-67. Fongaro commenta il carattere di «souvenirs biographiques» dei componimenti e aggiunge un accenno di nota dolente del traduttore: «Au-delà de la perte quasi totale (irrémissible, hélas!) des sonorités de l'original, l'idéal pour le traducteur serait de ne pas réduire la «gloire étonnante» qui «jallit de cette complexité de lignes et de couleurs» «des pampres et des fleurs» du thyrses, comme dit Baudelaire, à des festons de papier peint. Et de ne pas oblitérer l'inspiration profonde qui sous-tend le texte. / Suggérer la note qui vibre fondamentalement et les harmoniques qui l'accompagnent dans ces cinq poèmes qui ont parfois quelque chose de la plasmodie, voilà, en tout cas, ce que visent les traductions présentées ici» (ivi, p.67).

<sup>2</sup> Per questi elementi di dantismo, rinvio al saggio di Anna Dolfi, *Dante e i poeti del Novecento* [1986] nel volume *Le parole dell'assenza. Diacronie sul Novecento*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 5-56.

<sup>3</sup> «invocanti» è inserito a penna.

<sup>4</sup> Le due ultime parole sono aggiunte a penna.

<sup>5</sup> Correzione a penna di «dico».

<sup>6</sup> Correzione a penna di «vigneti».

<sup>7</sup> Da *Curriculum vitae* cit., v. 23.

18

Firenze, le 25 novembre [1996]

Cher Poète

Comment vous remercier? J'ai reçu le beau et précieux volume. Je n'ai pas lu encore (il y avait le colloque verlainien...<sup>1</sup>): j'ai parcouru a hasard, «pilucando» qua e là qualche «acino»<sup>2</sup> di quel grappolo «dell'uva dell'Avvento». La vendange se fera lentement (comme, autrefois avant les machines, le vendangeur connaissait en chantant, chaque rangée où il avançait pas à pas, chaque cep où il coupait les grappes...; maintenant un hectare est pulvérisé à grand bruit en une heure...) et j'espère que la poésie fermentera avec le temps dans la cuve sombre («l'atrio del cuore?»<sup>3</sup>) où il «mosto» donnera «il sapore fruttato del vino». En tout cas, j'essaierai de lire ligne à ligne, mot à mot, jusque «dove finiscono le tracce»<sup>4</sup>. Le poète grand et éloquent du siècle dernier disait qu'il s'arrêtait éperdu au bord de l'infini<sup>5</sup>, il aimait gonfler démesurément le mystère qui est là, à nos pieds ou «a portata di mano»; mais ce qui nous manque est ce qui nous est, «e forse palpitante più vicino». Il n'importe, nous avançons immobiles «sulla via del regno»<sup>6</sup>. J'arrête, «l'invisibile mosto è già ebbro vino»; et je n'aperçois que mes regards furtifs et capricieux de «fanciullo innocente» (?)<sup>7</sup> ont été orientés par le hasard (objectif?)<sup>8</sup> selon un parcours précis dans un espace précis (à cause de la saison?) de la gourmandise, des vignes de mon pays?). Mais je suivrai beaucoup d'autres itinéraires au long des chemins que vous avez balisés.

Croyez à mes fidèles et profonds sentiments

Ant.[oine] Fong.[aro]

Lettera indirizzata a: Monsieur Piero Bigongiari / Piazza Cavalleggeri / 2 / 50122 / Firenze (Italia). Data e luogo e del T.p. di partenza: 25 novembre Firenze.

<sup>1</sup> Fongaro, che è, fra l'altro, studioso e storico di Rimbaud, Gide, Verlaine, Hugo..., si riferisce alla sua partecipazione al convegno, *Verlaine e gli altri*, in *Actes du Colloque international* (Firenze-Pisa, 21-23 novembre 1996), Edizioni ETS, 1999, p. 174.

<sup>2</sup> I riferimenti testuali delle frasi tra virgolette non sono tutti rintracciabili. Fongaro trascrive parafrasando lacerti di parole e immagini bigongiariane, rammemorate in modo sparso anche dalle sue traduzioni e letture di altri testi. Per «acino», ad esempio, si veda l'«acino della mente» in *Proverbi di Noé ebbro* (da *Nel Delta del poema* cit., p. 65), ma più generalmente Fongaro dice: «dans la lettre je fais allusion à “mes regards furtifs et capricieux”, parce que [...] j'étais tombé par hasard sur un poème qui parlait du vin (je suis d'un pays de vignoble)» (lettera del 7 settembre 2003, a me indirizzata). Le poesie, in realtà, sono forse due: *Pensieri, passi su, e oltre, il confine*; *È quello il luogo in cui è nascosto il nome* (rispettivamente, pp. 232-234 e 236-239).

<sup>3</sup> Cfr. *supra*, la spiegazione di Bigongiari a *Tinnito*.

<sup>4</sup> Fongaro, naturalmente, parafrasa il titolo del libro.

<sup>5</sup> «Le poète “grand et éloquent du siècle dernier” est évidemment Hugo», spiega Fongaro (lettera del 7 settembre 2003 cit.). Penso alluda al Victor Hugo – piuttosto leopardiano –, di *Au bord de l'infini* (in *Les contemplations*, II, III, 1843-1855).

<sup>6</sup> *Sulla via del regno* è il titolo di un componimento eponimo di una sezione di *Dove finiscono le tracce* (ivi, pp. 229-254, a p. 239).

<sup>7</sup> Si veda: *Pensieri, passi, su e oltre, il confine*: «[...] anche la siepe / spinosa delle more non compete / qui con la mano che l'ha piluccata / del fanciullo innocente» (*Dove finiscono le tracce* cit., p. 233. Forse, si può credere a un leopardismo di Bigongiari).

<sup>8</sup> Cfr. André Breton, *Limites non – frontières – du Surréalisme*, in *La clef des champs*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1953, p. 18. Vorrei ricordare ancora che, alla natura di queste immagini di «hasard objectif», Antoine Fongaro ha dedicato una penetrante riflessione (sempre nel saggio *Tradurre Bigongiari: Testo, poetica, poesia*, in *Per Piero Bigongiari* cit., pp. 85-88). (2003)





**Piero  
Bigongiari**

**Ni terre  
ni mer**



**Traduit de l'italien  
et présenté  
par Antoine Fongaro.**

**Orphée  
La Différence**

## TRIDUO

### *I Tarditas velocior*

*J'avance lentement dans le travail et le rêve,  
mi diceva il mio spirito pudico  
della mia poca alloglottia, ma il sangue  
che uguale dappertutto ha tinte le  
tue labbra e le mie di più di un grano  
di follia più che un lampo al labirinto  
mi fa parlare a te che sulle porte  
attendi col gomito non tutto  
Svolto che il Così sia sia ormai il tuo volto.*

*E Così sia, io non mi sono arreso  
sulle tue labbra : ritornare è avvolgere  
di nuovo il filo, stringere più forte  
l'intrico, ritornare a riconoscerci,  
le labbra ricongiungere in un detto  
che deve ancora dire. Il tetto spiove  
asciutto sotto il sole, il fico sprema  
le sue gocce di fuoco, tutto geme  
del suo silenzio. Sì, la morte è poco.*

## TRIDUUM

### I Tarditas velocior

*Avanzo lentamente nel lavoro e nel sogno,*  
me disait mon esprit rendu modeste  
par la médiocrité de mon alloglossie, mais le sang  
qui partout également a teint  
tes lèvres et les miennes de plus d'un grain  
de folie plus qu'un éclair au labyrinthe  
me fait parler à toi qui sur la porte  
attends avec le peloton pas tout à fait  
déroulé que l'Ainsi soit-il soit désormais ton visage.

Et Ainsi soit-il, moi je n'ai pas capitulé  
sur tes lèvres : revenir c'est enrrouler  
de nouveau le fil, resserrer plus fort  
l'enchevêtrement, recommencer à nous reconnaître,  
réunir nos lèvres en un dit  
qui doit encore dire. Le toit s'incline  
séché par le soleil, la figue exprime  
ses gouttes de feu, tout gémit  
de son propre silence. Oui, la mort est peu de chose.

## *II Tinnito*

*Il canto di un uccello sulla pietra  
è il tinnito che arretra nel silenzio  
ma l'olio di Giacobbe, ove sparito ?  
goccia nel fuoco della nostra lebbra.*

*Oh voi labbra di fuoco, voi che l'ebbra  
moltitudine apostrofate, voi  
nessuna moltitudine vi ascolta  
se del sole bruciate l'erba folta.*

*La gardenia se trema di dolore  
nell'attesa di te, ultimo fiore  
della mia casa, un lampo spacca il cuore  
nei due atri che uniscono il tuo passo.*

## *III Libeccio*

*Un albero di nave, un resto d'immondizia,  
e quanto soffre di non saper finire,  
non son questi gli indizi che galleggiano  
al largo e non spariscono  
che tenui festucche all'orizzonte.*

## II Tintement

Le chant d'un oiseau sur la pierre  
est le tintement qui recule dans le silence  
mais l'huile de Jacob (où a-t-elle disparu ?)  
coule goutte à goutte dans le feu de notre lèpre.

O vous lèvres de feu, vous qui l'ivre  
multitude apostrophiez, vous  
aucune multitude ne vous écoute  
car du soleil vous brûlez l'herbe épaisse.

Si le gardenia tremble de douleur  
dans l'attente de toi, dernière fleur  
de ma maison, un éclair brise le cœur  
dans les deux vestibules qui unissent ton pas.

## III Libeccio

Un mât de navire, un reste d'immondice,  
et tout ce qui souffre de ne pas savoir finir,  
ce ne sont pas là les indices qui flottent  
au large ; seuls disparaissent  
de minces fêtus à l'horizon.

*Se intraprendemmo il viaggio non fu certo per arrivare  
qui,  
nel cuore della disattenzione e dello scoramento,  
la favola del vento che allontana  
i relitti non è la nostra ; non è la nostra,  
su cui t'affacci, altana assente all'orizzonte, il lento*

*frusciare della fronte sulla mano  
accaldata accanto al tizzo che si spegne : la lontana  
vertigine ora è un trillo d'usignolo.  
Spezza il troppo compatto che si salda  
lentamente, caccia il subdolo ostaggio*

*dalla mente, lo scricchiolio del tarlo  
che fibra a fibra slega le apparenze  
e sbriciola persino il tuo destino  
nel mio in una sola lenta polvere.  
La mareggiata se ha lasciato aspetti*

*di morte e fuchi misti sulla battima,  
non trattenga : disordina il disordine.  
Quanto ci proponemmo non è che qui si ottenga  
nei propositi : questi sono i resti  
che, se desti, dobbiamo restituire.*

Si nous entreprîmes le voyage ce ne fut certes pas pour  
arriver ici,  
au cœur de l'inattention et du découragement,  
la fable du vent qui éloigne  
les épaves n'est pas la nôtre ; ce n'est pas la nôtre,  
sur laquelle tu t'ouvres, loggia absente à l'horizon, le  
lent

frottement du front sur la main  
en feu près du tison qui s'éteint : le lointain  
vertige est maintenant un trille de rossignol.  
Brise le trop compact qui se solidifie  
lentement, chasse l'otage sournois

hors de l'esprit, le crissement du ver  
qui fibre à fibre dénoue les apparences,  
qui émiette même ton destin  
dans le mien en une seule lente poussière.  
Le coup de mer s'il a laissé des images

de mort et des algues emmêlées sur le rivage,  
qu'il ne te retienne pas : désordonne le désordre.  
Ce que nous nous sommes proposés, ce n'est pas qu'ici  
on l'obtienne  
dans les fermes propos : voilà les restes  
que, si nous veillons, nous devons restituer.

*Non si tratta di disincentivare il crepitio  
sulle labbra del fuoco ; ma se rendi la dracma  
che hai già da parte alla tua vita, e alla mia,  
più sottile nel dramma è la battuta incerta  
che lega e slega il copione riottoso alle sue sillabe :*

*le mani che te lo porgono, io non oso  
ritrarle, forse nel gesto c'è qualcosa di nascosto,  
la trama è da inventare, la recita non è a soggetto.  
Vedi là, sul mare o contro il mare,  
è un albero che oscilla più forte, quanto non sa, o forse non  
può, additare.*

*16-17 aprile 1981*



Il ne s'agit pas de désamorcer le crépitement  
sur les lèvres du feu ; mais si tu rends la drachme,  
que tu as déjà mise de côté, à ta vie, et à la mienne,  
plus subtile dans le drame en est la réplique incertaine  
qui lie et délie le manuscrit rebelle à ses syllabes :

les mains qui te le tendent, je n'ose pas  
les retirer, il y a peut-être dans le geste quelque chose de  
caché,

la trame est à inventer, la représentation n'est pas à  
improviser.

Vois là-bas, sur la mer ou contre la mer,  
c'est un mât qui oscille plus fort, autant qu'il ne sait, ou  
peut-être ne peut, indiquer.



## APPENDICE



## CLÔTURE DU SENS ET ART DE L'INTERPRÉTATION

Littera gesta docet, quid credas allegoria,  
Moralis quid agas, quo tendas anagogia<sup>1</sup>.

### 1. *Bâtir le sens: les règles et les enceintes*

Le *Grand Robert* – dont je retiens quelques notions seulement – explique l'étymologie du mot *clôture*, à savoir: «élément du grec, *Kléistos* = fermé; *clausus*, de *claudere*, v. clôre, et \**clausitura*, *clausura*, *claudere*». Suivant les occurrences du sens, on a: «1) ce qui sert à obstruer le passage, à enclôre un espace (barrière, enceinte, fermeture). V. *palissade*, grille, herse, barbelés. Clôture autour des places fortes. V. échelier, haie; 2) *Enceinte* d'un monastère; 3) *Conclusion* (d'un débat etc.)». En italien, le mot passe par la série étymologique: «clôre = *claudere* = *chiudere* = fermer»; le substantif *clôture* est traduit, en premier sens, par «*chiusura*» (c'est-à-dire, «fermeture», pour entendre aussi bien la «conclusion des travaux» que le «barrage d'une route» ou la «fermeture des magasins»; par exemple, le titre de la pièce *Huis clos*, de Sartre se traduit: *A porte chiusa*). On signale un dernier sens: *clausura*, renvoyant à la terminologie religieuse (la «clôture», «clausuration», de «cloître»)². À côté de cette étymologie latine («*claudere* = *chiudere* = fermer», de «*firmare* = fixer»), on retient un'autre suite lexicale: celle du mot *clef* (= *chiave*; de «*clavis-em*, *claudere* = fermer»), dénoté comme «instrument de métal servant à faire fonctionner le mécanisme d'une serrure».

Justement, ce qui me paraît mériter quelque intérêt, dans ce rapide survol de philologie un peu «cavalière» (et qui sans doute n'a pas manqué d'attirer l'at-

<sup>1</sup> Augustin de Dacie (1260?), H. de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture* cit, I, p. 23.

<sup>2</sup> Je me rends compte que mon regard risque d'être trop superficiel, délaissant d'autres éléments dignes de note: par exemple le syntagme «*chiostra*= enceinte» semble renvoyer à «*cloître*=*chiosstro*», avec une signification polyvalente (on dit en italien: «*chiostra* di monti, di denti», c'est-à-dire: «*chaîne* de montagnes, *rangée* de dents, denture»); mais surtout, je pense, en particulier, à une figure de la rhétorique, la «clausule» – en italien, la «*clausola*, *chiusa* o *sentenza*» – destinée à clôre le poème.

tention des linguistes), c'est ce croisement lexical avec l'étymologie du terme qui désigne un objet (la clef) comme outil employé pour fermer et ouvrir; un croisement à retenir surtout si l'on entend se poser quelques questions au sujet des liens entre la clôture des lieux, celle du sens et l'interprétation de la fin du Moyen-Âge à la Renaissance.

En fait, l'image de clôture que j'essaierai de développer repose sur l'idée, assez répandue, de l'existence d'un 'univers analogique' où l'on voit le plan réel de l'essor constructeur des innombrables bâtisses et complexes monumentaux (enceintes de châteaux, forteresses, remparts, donjons, abbayes, couvents, cloîtres...) se réfléchir d'une façon spéculaire dans l'élaboration des modes de construction du sens par l'interprétation. J'entends partir d'un niveau qui pose, pour ainsi dire, une sorte de mise en regard culturel, les remparts – donc des signes solides et visibles de la clôture matérielle – et les systèmes de clôture du sens; mais je me propose aussi de faire quelques remarques rattachant la possibilité d'«ouverture» de la signification à l'interprétation.

Nul doute que les données, la nature et, surtout, la durée de ce système spéculaire, découlent de l'énorme échafaudage de l'«unité du savoir scientifique» (évoqué par Lotman<sup>3</sup>) conçu, à partir d'Aristote et continué par la Scolastique, en tant que véritable clôture du savoir. C'est de là, suivant le mot de Lotman, qu'il serait utile de reprendre le chemin, même d'une manière schématique et un peu sommaire, afin de jeter un regard au-delà des enceintes.

En général, dès que l'on songe à une clôture, on voit s'ériger une limite, une barrière, des marges de délimitation, de protection, ou bien de défense<sup>4</sup>, mais nous savons tous qu'au niveau culturel l'équivalent de ce système d'encerclement correspond, d'une part, à la mise en place des procédés de clôture du sens au moyen de règles, limites, marges, encadrements assez rigides, et, d'autre part, à la diffusion massive d'une machine littéraire et artistique allégorisante au plus haut degré.

Là, en simplifiant un peu, on constate qu'il n'est pas besoin de chercher trop loin pour trouver des preuves convaincantes. Entre le Moyen-Âge et la Renaissance – entre Dante et Montaigne, si l'on veut poser des limites de durée nominales – c'est au 'champs' de la règle qu'il faut s'adresser pour rencontrer les exemples les plus probants. Là il serait facile de montrer que n'importe quel chemin mène à des règles à apprendre ou à respecter: les *regulae* monastiques, celles de la chevalerie, de la cour, des bienséances, des lois morales, poétiques et rhétoriques, offrent les clefs indispensables pour pénétrer dans un univers cultu-

<sup>3</sup> Jurij Lotman, *Cercare la strada. Modelli di cultura*, trad. Nicoletta Marcialis, *Introduzione* di Maria Corti, Venezia, Marsilio, 1994, p. 106.

<sup>4</sup> N'oublions pas que la clôture porte aussi le sceau symbolique du pouvoir public; ceci explique la présence d'un véritable «imaginaire des enceintes» dans les rites de fondation concernant l'anthropologie, l'histoire des religions ou les théoriciens de la psychanalyse (Kérény et Jung, par exemple).

rel de la limite, aussi concret et réel que l'autre en pierre. C'est l'époque où les préceptes prédominent dans les genres littéraires et où la rhétorique impose généralement des formes closes (en poésie foisonnent sonnets, tierce rime, sestina, blasons, bergerettes, etc.). Mais l'on peut aussi songer à la grande diffusion d'emblèmes, de blasons, d'armoiries (*imprese*), *artes memoriae*, etc., en un mot, des images destinées à la formalisation du savoir de manière 'établie'. La règle est généralement appliquée en tant qu'«art» (un savoir pratique, que l'artiste partage avec l'artisan), en regard tout-à-fait solidaire avec une stricte pédagogie de l'exemplarité, répandue au rythme d'innombrables guides et promptuaires. L'apprentissage prime tout (écoles, métiers et arts), on enseigne même à devenir poète suivant les principes: les traités de poétique recommandent d'observer les critères dictés par «la connaissance de l'art». On peut rappeler les préceptes de Boileau ou, avant lui, les conseils de Thomas Sébillet, qui consacre son *Art poétique français* (1548) à «l'instruction des jeunes studieux, et encore peu avancés en la Poésie française», en s'adressant en ces termes «Au lecteur»:

Ce que tu liras ici [...] écrit en ta faveur touchant la bonne part de ce qui appartient à l'art de la Poésie Française, n'est autre chose qu'un témoignage de ma bonne volonté. Volonté dis-je que j'ai grande de long temps, de voir, ou moins d'écrivains en rime, ou plus de poètes français. Lesquels voyant avilis, et quasi ensevelis sous l'obscur troupe de ces tels quels écrivains, ne me suis pu garder d'écrire: afin que ces gentils rimeurs par la connaissance de l'art, qu'ils pourront prendre de mon écriture, se gardent d'écrire, s'en connaissant bien loin reculés: ou s'ils continuent d'écrire, qu'ils le fassent avec art»<sup>5</sup>.

Mais là je ne fais qu'ouvrir pour l'abandonner aussitôt, par trop d'exemples, le chapitre des *artes poeticae*, qui représente le foyer de la 'règle des règles' car les *artes*, dans leur ensemble, ont servi à cerner tous les savoirs. De là aussi, le grand attrait pour la forme du cercle (que l'image de *L'Homo quadratus* de Cennino Cennini illustre parfaitement) qui n'a qu'un but: embrasser et enclôre<sup>6</sup>.

## 2. Fermer et ouvrir le sens: les pont-levis

Mais on ne peut pas ignorer l'idée que cet univers analogue de la clôture, comme celui des *artes*, vise, en même temps, à la construction et à la protection

<sup>5</sup> Th. Sébillet, dans *Les traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, réunis par Francis Goyet, Paris, Librairie générale française, 1990, p.41.

<sup>6</sup> Je rappelle ces vers de Du Bartas (*La Seconde Semaine*), analysés par Georges Poulet: «Je suis celui qui suis en moi, par moi... / Le principe, la fin et le milieu du Tout, / Mais sans commencement, sans entre-deux, sans bout; / Ainsi tout en moi compris, voire en qui toutes choses / Sont et seront ainsi qu'en leur matrice enclôses» (G. Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961, pp. 4-5).

du sens. Il s'est agi, là aussi, tout en bâtissant (selon les règles) les enceintes autour des cités et des couvents, d'en élever au niveau spirituel, par les commentaires et les 'livres de sagesse'. Il suffit de relire quelques exemples cités par Henri de Lubac, pour rencontrer la figure du Christ et de ses disciples dans le rôle des premiers grands bâtisseurs de sens:

Les quatre angles de cette maison sont les quatre grands mystères du Christ: incarnation, passion, résurrection, ascension [...]. C'est l'Esprit qui fournit au divin constructeur le don d'invention, l'élan, la puissance architectonique [...]. Le portique sera constitué par tout le peuple de l'Ancien Testament, et la porte par laquelle s'ouvrira sera le «sermo propheticus» [...] Jésus se fait aider par Pierre et Paul, les deux grands apôtres, qui bâtissent le gros oeuvre, l'un avec les Juifs, l'autre avec les Gentils [...]. Les prédicateurs et docteurs qui leur font suite d'âge concourent à l'achèvement de l'édifice [...]. Le rôle de la Sainte Écriture, qu'ils ne cessent d'expliquer, est multiple: elle est toute entière à la base [...]; sept de ses livres fournissent les sept grandes colonnes qui soutiendront le toit [...]; c'est la révélation qu'elle contient qui, versée par les fenêtres, éclaire l'intérieur du temple; ces fenêtres sont en double rangée: c'est le triple sens [...]; elles sont «obliques», c'est-à-dire plus larges au-dedans qu'au dehors, soit parce que le sens mystique est plus large que le sens littéral, soit parce que la lumière éternelle ne filtre encore dans l'Église que par d'étroites ouvertures, mais s'y dilate aussitôt sous l'effet de la contemplation [...]. Le ciment utilisé par la construction est fait d'un mélange d'eau, de vin de chaux et de cendres, quatre éléments préparés en quatre étapes par les siècles qui ont précédé la venue du grand Architecte [...]. Parmi les pierres, on remarque particulièrement, à la base, autour de la pierre unique, la ligne imposante des «*lapides fundamenti, grandes, pretiosi, quadrati*» [...]. Mieux que l'antique «*Roma quadrata*», mieux que le temple et le territoire sacré d'Ézéchiel aux dimensions toutes carrées, l'ensemble forme un magnifique «*opus quadratum*», une indestructible «*structura quadrata*»<sup>7</sup>.

Ici, le lexique et les images se passent de commentaire, la bâtisse et les sens symboliques y sont tout aussi solides que les pierres et tout aussi entourés de murs et de colonnes peintes qui montrent que la maison de Dieu se doit d'être accueillante, étant dépositaire de sens d'ordre immatériel, mais en même temps elle demande à être sauvegardée dans tous les sens:

Belle à l'intérieur, la Maison ne doit pas être moins redoutable au dehors [...]. De toute parts elle est assiégée d'ennemis. On lui donnera donc une double enceinte, *murus et antemurale*, on la flanquera de tours; elle sera un château-fort, muni de sa garnison<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> H. de Lubac, *Les symboles architecturaux*, in *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'écriture* cit, IV, deuxième partie, pp. 51-52.

<sup>8</sup> H. de Lubac *loc.cit.*, pp. 52-53.



Les apôtres, responsables de transmettre la parole et les actes du Christ, deviennent eux aussi bâtisseurs de sens, mais en tant que tels, ils sont investis d'un devoir qui, en fait, prolonge leur rôle de constructeurs: celui de l'exégèse. Voyons encore de Lubac:

Saint-Jérôme précise: le travail de l'exégète est la construction d'un édifice; une fois jeté le fondement, il lui faut élever les murs, puis mettre le toit [...]. Sans ce triple travail, c'est-à-dire sans l'établissement du triple sens, il n'est pas d'intelligence parfaite. En rappelant à son tour la nécessité du fondement, Saint-Augustin parle de l'édifice à construire [...]. Quant à saint Grégoire il est aussi explicite que saint Jérôme; seulement, comme il adopte d'ordinaire pour les trois sens un ordre différent, mettant la morale après le mystère, il charge celui-ci de toute la bâtisse, toit compris et réserve ensuite au soin moral le soin de peindre et d'orner la maison: «*Primum quidem fundamenta historiae ponimus; deinde per significatione typicam in arcem fabricam mentis erigimus; ad extremum quoque per moralitatis gratiam quasi superducto aedificio colore vestimus*»<sup>9</sup>.

Dans ce domaine (et non seulement) l'autorité acquise par ces bâtisseurs n'a d'égal que leur mise en œuvre des systèmes d'édification et de protection du sens; systèmes que les exégètes (Origène, Saint-Augustin, Saint-Thomas, Hugues de St-Victor...) se chargeront d'interpréter, d'appliquer et surtout d'en alimenter la tradition.

Au début de ces quelques lignes, j'ai trop brièvement évoqué la fonction de l'allégorie, or il s'agit d'un pendant indispensable vis-à-vis du 'monde analogue' que l'on vient de parcourir, car les procédés allégorisants sont concernés au moins autant que la diffusion des *regulae*. C'est grâce à l'allégorisation que la maison se clôt, s'enveloppant de sens 'codés' et 'protégés', que les commentaires et les notes savantes (les «gloses= *chiose* ou *glosse*») se chargent de mettre au clair, suivant le parcours ordonné, clôturé, des quatre sens de l'exégèse («Dans la demeure de notre âme, l'histoire pose le fondement, l'allégorie érige les murs, l'anagogie pose le toit, cependant que la tropologie tant au-dedans par le moyen de l'amour, qu'au-dehors par l'effet des bonnes œuvres, la peint avec les différents ornements»<sup>10</sup>).

À ce propos les écrits de Henri de Lubac sont précieux, non seulement pour aborder et comprendre l'histoire de l'exégèse des Saintes Écritures, mais aussi pour constater que les moyens de barrage, nécessaires à la construction du sens,

<sup>9</sup> H. de Lubac *loc. cit.*, p. 54. Je traduis les quelques phrases en latin de la lettre à Léandre: «D'abord il faut poser les fondements de l'histoire; ensuite par le moyen de l'interprétation typique on erigera la construction de l'esprit sur le roc de la foi; en dernier avec la beauté des moralités on revêtira l'édifice en y ajoutant des couleurs».

<sup>10</sup> H. de Lubac, *Symboles architecturaux loc. cit.*, p. 57. De Lubac cite, en latin, une phrase de Adam Scot, que je traduis (le chapitre suivant, *Omnia in figura*, est aussi capital pour les exemples sur la fonction de l'allégorie dans la clôture du sens).

ont été mis en place selon les mêmes règles strictes de bouclage qui soutiennent les allégories. Ce qui explique le succès des métaphores enveloppantes, mimétisant la dimension symbolique, comme l'idée augustinienne de l'*involucrum* qui entoure les messages bibliques d'une couche d'obscurité, demandant à être levée et interprétée.

Pour Saint-Augustin, les secrets des Écritures doivent être protégés par des *involucra sermonum* et des *involumenta* (dont on bandait les enfants autrefois). Henri de Lubac cite aussi Saint-Thomas qui commente le livre de Jérémie, par ces mots: «ce livre est enveloppé par des ornements de paroles [...], il est aussi enveloppé par la profondeur des mystères [...] de même qu'il est enveloppé par la variété des similitudes des autres livres des prophètes [...] ». C'est cet enveloppement du Saint Esprit qui est commenté par les exégètes des choses sacrées<sup>11</sup>, d'où le besoin de recourir à une *clavis phisicae* (Honorius), s'inspirant de la démarche des grammairiens, des rhéteurs et des rhétoriciens pour déchiffrer les passages de l'Écriture et des mythes (désormais considérés en tant que patrimoine à partager dans l'enclos des recueils d'*integumenta*). De Lubac montre, en définitive, que, dans le courant du XIIIe siècle, chez un bon nombre d'exégètes-bâisseurs de sens, l'acceptation de la nature de la parole divine par *specula et aenigmate* (de là l'éloge de la philologie et de la grammaire comme *clavis interpretationis*) est totalement reçue jusque dans les *artes interpretandi* des textes non sacrés<sup>12</sup>.

Abordant les règles (des *artes*) de la construction du sens sous un angle différent de la bâtisse, du côté (renversé) de l'ouverture du sens, je viens de changer *ex abrupto* de perspective. À proprement parler, je touche là le thème de l'application des règles par les exégètes où l'on retrouve, de partout, la célébration des *artes*, précisément, celle des *artes interpretandi*, dont les principes finiront par se joindre à l'herméneutique moderne. Au début du XVIIe siècle, par exemple, même dans les exercices de physiognomonie, on cite Saint-Paul et le Tasse comme 'modèles' à assumer pour aboutir à interprétation correcte, en ligne avec les *regulae sapientiarum*. Pour continuer notre comparaison avec la clôture matérielle, on pourrait dire que le complexe système des *artes interpretandi* peut faire penser aux moyens de sortir des châteaux: c'est-à-dire, aux pont-levis, aux issues (aux clefs, aux fenêtres). La présence de verrous n'écartant pas la possibilité de se servir de clés existantes, on est en mesure de considérer les *artes interpretandi* comme un formidable trousseau de clés afin de 'développer' et ouvrir

<sup>11</sup> H. de Lubac, *Allégorie non biblique loc. cit.*, p. 195. La phrase latine vient de Saint-Thomas (Préface de son commentaire aux *Lamentations* de Jérémie).

<sup>12</sup> Je renvoie encore aux nombreux exemples évoqués par de Lubac et à la série des interprétations des nouveaux 'mythes' qu'il cite: les «Noces entre Philologie et Mercure» de Marziano Cappella, le personnage de Beatrice dans la *Divine Comédie*, l'Allégorie de la nature dans *Le roman de la Rose* de Jean de Meung; le commentaire de Bernard Sylvestre, sûrement connu de Dante etc. (*Allégorie non biblique loc. cit.*, pp. 196-197).

ce même sens que l'on a veillé à bien protéger et enclôre; mais, rappelons-le, et plus que jamais à cette époque, ces clés donnant accès au sens ne sont pas de nature différente des systèmes de verrouillage du sens; l'univers des allégories prévoyant, en réalité, la possibilité de permettre le passage, mais avec 'art', selon des dispositions et des normes, tout comme, par l'apprentissage des commentaires, on s'exerçait à faire et à défaire les sens allégoriques et les symboles. Les exégètes, de Saint-Augustin à Saint-Thomas, on l'a vu, ne font qu'évoquer les échelons des quatre (ou trois) sens cachés des allégories qui en délivrent le sens ultime. Il est vrai que la 'clef des clefs', dans les textes sacrés, reste l'exemplarité du message du Christ, grand bâtisseur de sens, mais on sait aussi que ces règles pour pénétrer à l'intérieur des sens sacrés ont été aussitôt appliquées par les *artes interpretandi* des textes 'profanes' (le passage, s'est fait aussi grâce à l'image du poète-théologien et philosophe, très répandue au Moyen-Âge).

La clef des 'quatre sens', empruntée aux écritures saintes, garde toujours un grand intérêt pour nous, parce qu'elle croisera sur son chemin un poète-théologien tel que Dante. Sa *Lettre à Can Grande* récite, entre autre, la règle pour défaire les 'clôtures' des allégories enveloppant les sens que l'auteur même a mimétisé dans son texte. À plusieurs reprises le poète – mais ici c'est le Dante du *Convivium*, le théoricien de l'interprétation, qui parle – nous montre que les moyens des *artes inveniendi* coïncident avec ceux des *artes interpretandi*. L'Allégorie, de ce point de vue, fonctionne comme la marge, la limite, la clôture par excellence: sa fonction consiste à protéger le sens de l'intérieur, tout en le constituant (que l'on se souvienne de l'impuissance de Dante devant la vision de la *rosa mistica* dans les derniers vers du *Paradis*).

### 3. Les clefs de la clôture du sens: les marges, les cercles, les grilles

Là, je ne fais qu'aborder un thème courant, mais cela me permet d'insister sur le fait que la clôture, observée selon la perspective de l'interprétation, montre aussitôt l'importance des clés. C'est aussi l'occasion pour continuer à remarquer que ces mêmes clefs sont restées longtemps assez strictes. Dès l'abord, elles se présentent, elles aussi, comme une forme de clôture du sens: c'est d'ailleurs le procédé que Dante applique dans sa *Lettera a Can Grande* et qui se résume très rapidement en une application herméneutique sous la tutelle d'Aristote, d'Horace et en une méthode d'interprétation: celle des niveaux de sens, partant du sens littéral jusqu'à celui de l'allégorie; une méthode quelque peu revue (comme le souligne de Lubac) par les préceptes des commentaires de la scolastique:

Si l'on veut donner un'introduction à une partie d'un ouvrage, il faut donner quelques renseignements du tout dont elle est partie. C'est pourquoi, moi aussi, voulant traiter de la partie qui dénomme toute la *Commedia*, en guise d'introduction, j'ai pensé qu'il fallait anticiper quelque chose sur l'oeuvre entière, à fin que

l'accès à une seule parte [le chant du Paradis dédié à Can Grande] soit plus facile et parfait [...]. Pour la clarté des choses à dire il faut savoir que le sens de cette oeuvre n'est pas simplement un, voire elle peut se dire polysignifiante, c'est-à-dire avec plusieurs sens; en effet le premier sens est celui qu'on a de la lettre, mais l'autre est celui qu'on obtient au-delà des choses entendues littéralement. Le premier se nomme littéral, le second allégorique, ou moral, ou anagogique. Ma façon d'exposition, afin qu'elle soit claire, peut se voir dans les vers suivants: «À la sortie d'Israël de L'Égypte, de la maison de Jacob d'une nation barbare, la Judée est devenue son sanctuaire, Israël son règne». Or si l'on regarde seulement la lettre, on nous dit que les enfants d'Israël sont sortis de l'Égypte au temps de Moïse; si on regarde l'allégorie, on nous fait entendre que notre rédemption nous vient du Christ; si on regarde le sens moral, la conversion de l'âme du deuil et du péché en l'état de la grâce; si on regarde l'anagogie, on nous fait entendre la libération de l'âme sainte de la servitude de la corruption de la terre vers la liberté de la gloire éternelle. Et bien que ces sens mystiques sont nommés par diverses appellation, on peut généralement les dire des allégories, car ils sont dérivés du sens propre ou narratif. On dit en effet «allegoria» de «alleon» en grec, qui en latin veut dire «alienum», c'est-à-dire «diversum». C'est pourquoi, il est clair que le sujet doit être double, et que les deux sens s'y trouvent liés alternativement. C'est pourquoi on doit entendre différemment, pour ce qui est le sujet de cette oeuvre, selon que l'on regarde la lettre et selon que l'on regarde le sens allégorique. Le sujet de l'ensemble de l'oeuvre donc, pris à la lettre, représente l'état de l'âme après la mort décrit d'une façon pure et simple; et autour de ce thème se développe tout le processus de l'oeuvre. Si on le prend allégoriquement, le sujet c'est l'homme, qui méritant ou déméritant, en raison du libre arbitre, il est susceptible d'un prix ou d'un juste châtement<sup>13</sup>.

Dante propose, comme clef, un exercice suivi d'*explanatio*, appliqué au 'contenu' (le «sens») comme à la 'forme' (le passage suivant est consacré à la «dualité de la forme de son poème»): c'est le commentaire, un exercice souverain pour 'clôturer' le sens au dedans de la marge. De toute évidence, par rapport à l'idée de clôture, les gloses marginales (en italien le lien paraît plus proche: «*chiose a margine*», mais «*chiosa = glossa = glose*» vient aussi de «*glossa = langue*!»), ou de commentaire, jouent la fonction de pont-levis: elles permettent – Dante le déclare en toutes lettres – la pénétration du sens, mais sans démolir, sans violer, ni effacer les marges de protection, suivant des démarches établies autorisant l'entrée jusque dans les profondeurs «polysymboliques» de son texte. Ce qui revient à dire, que les règles suivies par les «*chiosatori*» servaient surtout à éviter ce 'conflit des interprétations' (Ricœur) qui hante le monde de l'herméneutique contemporaine.

Cela n'empêchait pas les discussions et la controverse, mais on pouvait s'en appeler aux autorités, comme fait le Tasse, dans son exercice d'interprétation d'un sonnet de Giovanni Della Casa, lorsqu'il s'agit de réfuter la théorie, consi-

<sup>13</sup> Dante Alighieri, *Epistola A Cangrande Della Scala* (1316) ), *Tutte le opere di Dante*, éd. Fredi Chiappelli, Milano, Mursia, Edizioni del Centenario, 1965, p. 892 (je traduis).

dérée comme dépassée et trop rigide, de la correspondance entre les styles et la matière (dans ce cas, la forme du sonnet et son 'sujet'), observée par Dante dans son *De vulgari Eloquentia*:

Mais la faute de Dante dépend de l'erreur de ses principes. Il pose comme fondement de la poésie, non pas les concepts, ou la fable, comme chez Aristote, mais le vers et leur correspondance avec les rimes, dont il prétend rattacher la loi de toutes les choses: c'est pourquoi, considérant la forme du sonnet peu adaptée à un style élevé, malgré la noblesse des concepts, les réputant comme chose trop basse il les commentait basement [...]. Or, étant donné que dans le sonnet la magnificence du style est convenable nous allons vérifier si ce sonnet respecte les conditions requises par une forme magnifique<sup>14</sup>.

L'application du Tasse est de poids car elle montre aussi que les règles ne restent pas immobiles: au lieu de la méthode des 'quatre sens' (ou deux ou trois sens, déjà chez Dante), le poète adopte les préceptes de la *Poétique* (et de la *Rhétorique*) d'Aristote à propos des 'styles'; ma ce qui reste bien arrêté c'est la confiance dans les règles de l'art de commenter que le Tasse s'efforce d'illustrer dans son application exemplaire:

Cette leçon sera divisée en deux parties; et dans la première on montrera en quelle sorte de style ce sonnet a été composé; une fois montrée, on considérera les choses sur le style en général [...]. Ensuite, dans la deuxième partie, je m'en tiendrai seulement à la matière spécifique de cette composition; et dans l'explication de celle-ci je prendrai quelques libertés [...]. Mais comment l'on doit procéder, c'est-à-dire avec quelle attention on doit lire les poètes, je m'efforcerai dans quelque partie de mon discours de l'exposer, en lisant ce sonnet de Della Casa, et, reconduisant les choses à ce qu'il a dit lui-même et aux préceptes des rhéteurs, je tâcherai de commenter tout ce que, dans cette petite composition, me semblera digne que l'on explique et l'on tire au clair [...] mais que personne ne s'attende de moi en cette matière un discours long et plein; car je dirai seulement ce qu'il m'a été prescrit, dans un court temps et en considérant qu'il s'agit d'un seul sonnet: je ferai comme le peintre, qui, contraint par le cadre d'une petite toile, ne trace que quelques traits des fonds des maisons et des pays, en laissant le restant à l'imagination<sup>15</sup>.

Les règles ont changé lentement et l'on assistera à un véritable renouvellement d'enthousiasme interprétatif et à un nouvel essor de la clôture des *artes interpre-*

<sup>14</sup> Torquato Tasso, *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa' Questa vita mortal...'* recitata nell'Accademia ferrarese, in *Le prose diverse di Torquato Tasso nuovamente raccolte ed emendate da Cesare Guasti*, Firenze, Le Monnier, 1875, II, p. 120 (je traduis). Cette leçon se trouve maintenant rééditée dans un des volumes du Colloque *Torquato Tasso e la cultura estense*, textes réunis par Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 1999, II, pp. 477-496.

<sup>15</sup> T. Tasso, *loc. cit.*, pp. 117-118 (je traduis).

*tandi*, au moment de la traduction et des commentaires de l'*Ars poetica* d'Aristote – avant les 'pont-levis' venaient d'Horace – à partir de 1498 (la traduction commentée de Giorgio Valla sera suivie par celle d'Alessandro de' Pazzi en 1536; de Francesco Robortello en 1548; de Vincenzo Maggi en 1550). Cependant c'est la traduction de Ludovico Castelvetro (en 1570) qui s'imposera comme un véritable texte de l'"art de la clôture" du sens. Castelvetro (que Sperone Speroni, avec malveillance, qualifiait de méprisable pédant – «grammaticuccio»), non seulement recouvre (en redoublant littéralement), de ses «*chiose a margine*» le texte de la *Poétique* d'Aristote, mais il y ajoute une technique, qu'il emprunte aux théoriciens des *artes memoriae* – pour l'époque des véritables maîtres à penser – et qui consiste à introduire dans son commentaire toute une série de clés, schémas, grilles et cercles en fonction d'explication. En voici deux exemples. Dans le premier, Castelvetro propose une grille mnémotechnique divisant en six parties, dites de 'qualité' (*favola, costumi, sentenza, favella, melodia et vista*), le récit dramatique; le jeu combinatoire prévoit le croisement avec les cinq parties de la rhétorique (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio*) et les séquences narratives de l'action (indiquées comme parties de 'quantité: *proemio, narrazione, proposizione, confermamento, disfermamento et conclusione*)<sup>16</sup> (fig. 1).

Dans l'exemple suivant, tout aussi spectaculaire et fonctionnel que le précédent, on a devant les yeux un véritable exercice d'analyse structurale du récit – expliquant les trois éléments générateurs de l'action (*cagione, operazione, passione*) – à partir de la tragédie d'Euripide (*Phèdre*); l'exercice est 'enclos' dans un système interprétatif parfaitement combinatoire, basé sur la combinaison de la «méthode des lieux» et la mémorisation de la rhétorique<sup>17</sup> (fig. 2).

On peut vérifier qu'entre les «théâtres mnémotechniques» de Camillo Delminio ou de Lullo et les commentaires ou les gloses marginales de Castelvetro, il n'y a pas une grande différence: dans les *teatri* (ou «palais de la mémoire», utilisés comme méthode des lieux et aide à la rhétorique) dans les emblèmes, le cadre de la clôture reste visible: c'est un cercle (ou l'encerclement mental par des lignes géométriques, appliqué aussi à des sites naturels) entourant des *loci* concrets, pouvant, en même temps, servir en tant que réservoir de concepts, destinés à la rédaction des commentaires (ou comme support à l'éloquence des exégètes, biblistes ou prédicateurs). Par ailleurs, l'utilisation de ces schémas ne font que témoigner le changement d'usage de ces *artes memoriae* qui, dans les années Soixante du siècle dernier, en pleine vague structuraliste, ont été l'objet d'importantes recherches, visant surtout à mettre au premier plan le côté 'signifiant' des systèmes de «codification et langue du savoir»<sup>18</sup>. C'est dans cette perspective

<sup>16</sup> Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, édit. de Werther Romani, Roma-Bari, Laterza, 1979, I, pp. 341-342.

<sup>17</sup> L. Castelvetro, *loc. cit.*, p. 309.

<sup>18</sup> Voir, Cesare Vasoli, *Umanesimo e simbologia nei primi scritti lulliani e mnemotecnici del Bruno*, in *Umanesimo e simbolismo*, Archivio di Filosofia, Padova, Cedam, 1958, pp. 251-354;

		Parti di qualità della diceria →								
Parti di quantità della diceria ↓	IN	pro	VEN	nar	pro	ZIO	con	dis	NE	con
	DISPO	e	SI	ra	po	ZIO	fer	fer	NE	du
	FA				si	VEL	ma	ma	LA	
	PRO	mi	FE	zio	zio	REN	men	men	ZA	sio
	ME	o	MO	ne	ne	RI	to	to	A	ne

  

		Parti di qualità della tragedia →											
Parti di quantità della tragedia ↓	FA	pro	o	epi	o	VO	epi	o	epi	o	LA	u	x
	CO		ro		ro	STU		ro		ro	ME		ó
	SEN	lo		so		TEN	so		so		ZIA	sci	u
	FA		en	di	sta	VEL	di	sta	di	sta	LA		u
	ME		tran		bi	LO		bi		bi	DIA		o
	VI	so	te	o	le		o	le	o	le	STA	ta	c

Fig. 1.

qu'on a, en général, redécouvert Giordano Bruno et son projet de constitution d'une langue réalisée au moyen de signes iconiques, fonctionnant comme modèle génératif (c'est le traité *Triginta sigillorum explicatio*) comme nous pouvons lire dans ces lignes, que j'emprunte à la lecture d'Adelia Noferi:

[Chez Bruno] à une sorte de fixité des signifiants correspond l'extrême richesse et multiplicité des signifiés. Mais puisque l'*Ars* doit constituer tant une structure qu'un modèle génératif, l'attention de Bruno se concentre sur l'ensemble des si-

Frances A. Yates, *The art of Memory*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1966; Paolo Rossi, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz* (1960), Bologna, il Mulino, 1983; Lina Bolzoni, *La stanza della memoria: modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995 e *La rete delle immagini: predicazione in volgare dalle origini fino a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002.



Fig. 2.

gnifiants et sa logique fantastique devient une sorte de «logique des signifiants». Les images (tant dans leur aspect de «statues» que de figures) disposées dans le *loci*, dans les «chambres de la mémoire», représentent à proprement parler une véritable langue iconique, étroitement liée au langage verbal (mais privé de l'«abstraction» et de la pure rationalité que possède le langage verbal de la tradition occidentale), dont l'*Ars* confie au lecteur le code, l'Ur-code, en lui laissant la liberté de l'invention et de l'usage combinatoire<sup>19</sup>.

Ce passage propose en fait une relecture sémiotique des *artes memoriae*; si on renverse la face de la médaille vers le côté herméneutique, qui nous intéresse ici, on peut voir que l'*explicitio* de Giordano Bruno (véritable bourreau des pé-

<sup>19</sup> Adelia Noferi, *Giordano Bruno: ombre, segni, simulacri e la tensione della grafia, Il gioco delle tracce*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. 166 (je traduis).



dants) va aussi dans le sens de Castelvetro et sa manie des 'clefs pour l'interprétation', visant un mode de clôture de sens, non ouvert, mais 'mobile', tournant (parfois même cachant un sens ésotérique) tout comme les procédés des mnémotechniques. Je souligne, en passant, que les *artes memoriae* n'étaient en fait que des 'clefs' à double sens: elles servaient à enfermer le savoir (le sens) mais aussi, à l'ouvrir, par la pratique de l'exégèse et par l'art du commentaire, afin d'atteindre le véritable «pain allégorique», considéré par Dante, dans le *Convivio*, comme aliment de sagesse.

#### 4. Les failles de la clôture du sens

Il est vrai que, par la suite, ces clefs à double sens vont devenir de plus en plus nombreuses et compliquées: on sait que les devises explicatives, accompagnant les emblèmes, apparaissent plutôt comme des devinettes et des rebus dont il fallait, sous peine de clôture totale, absolument trouver la clé. De plus, les mailles des règles et des *artes* commencent à céder, à se faire plus lâches. Il suffit d'évoquer, aussi, les thèmes épistémologiques et religieux des failles de la clôture qui mineront la base des systèmes conceptuels, vers l'âge du déclin de la Renaissance et déjà au cours du XVI<sup>e</sup> siècle; mais, plutôt qu'aux *chiosatori*, c'est aux écrivains qu'il faudra s'adresser, pour marquer la mesure du désir de se libérer des marges de la clôture. Ce sera dans des pensées prises au passage, qu'on pourra rencontrer l'envie d'aller au-delà des espaces clos: chez Montaigne, par exemple (mais les *Essais*, sont aussi une sorte d'exercice spirituel par et sur les *rugulae vitae et sapientiae*), en commentant une 'sentence' de Sénèque («*Furem signata sollicitant. Aperta effractarius praeterit*»), au sujet des lieux communs de la contrainte, on peut lire cette note qui touche aussi les limites de la sauvegarde des biens matériels: «Il y a nation ou la closture des jardins et des champs qu'on veut conserver se fait d'un filet de coton, et se trouve bien plus seure et plus ferme que nos fossez et nos hayes»<sup>20</sup>. Cependant, la façon la plus corrosive de déplacer les marges de la clôture est représentée par la parodie. Les genres et les modèles et toutes sortes de règles en seront, comme on sait, la cible privilégiée. Montaigne, Rabelais, (sans oublier l'Arioste et Giordano Bruno) semblent, en quelque sorte, des personnages 'hors-genres'. Lope de Vega s'en prendra aux modèles des récits italiens et français, en protestant sa contrariété envers le genre de la «nouvelle»<sup>21</sup>.

Mais, entre toutes les motivations, c'est la volonté de sortir des limites inscrites dans les modèles qu'il faut signaler, en citant la célèbre satire de Du Bellay, contre

<sup>20</sup> Michel de Montaigne, *Que notre désir s'accroît par la malchance*, *Essais*, Livre II, chap. 15, pp. 13-14 (Montaigne cite aussi la traduction du latin: «Le larron est attiré par les serrures. Celui qui vole par effraction n'entre jamais dans les maisons ouvertes»).

<sup>21</sup> Cfr., Lope de Vega, *Las fortunas de Diana*, dans *Novelle per Marzia Leonarda* [1621], édition de Maria Grazia Profeti, tr. it Paola Ambrosi, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 65-67.

*l'Art de pétrarquiser* («J'ai oublié l'art de pétrarquiser, / Je veux d'amour franchement deviser, / sans vous flatter et sans me déguiser»). C'est ainsi que Panurge voudra apprendre à Pantagruel, une «nouvelle manière», toute parodique, de «bâtir les remparts de Paris»<sup>22</sup>; mais, c'est surtout dans les pages où, exécutant les règles («Fay ce que voudras») et les interprètes – c'est-à-dire, les pédants de Bruno – par le biais de son commentaire à la mystérieuse inscription de la «plaque de bronze», en forme d'«énigme et prophétie», trouvée dans l'Abbaye de Thélème, que Rabelais s'érige, sans équivoques, en démoliteur des sens allégoriques:

Le moyne dit: «Dans votre esprit, que pensez-vous que cette énigme désigne et représente? – Quoi! Dit Gargantua, c'est le cours et la persistance de la vérité divine. – Par Saint Goderan! Dit le moine, ce n'est pas mon interprétation: le style est celui de Merlin le Prophète. Trouvez-y des allégories et des significations aussi profondes que vous voudrez et ratiocinez là-dessus tant qu'il vous plaira, vous et tous les autres. Pour ma part, je pense qu'aucun autre sens n'y est enclos qu'une description du jeu de paume en termes obscurs. Ceux qui poussent les gens à s'affronter, ce sont les organisateurs de rencontres, qui sont en général des amis; après les deux premiers services, celui qui était sur le terrain en sort et un autre y entre. On se fie au premier qui dit si la balle est passée en dessus ou en dessous du filet. Les eaux, ce sont les sueurs; les cordes des raquettes son faites avec des boyaux de moutons ou de chèvre; la machine ronde, c'est la pelote ou la balle. Après la partie, on se réconforte devant un feu clair et l'on change de chemise puis on banquette volentiers, mais ceux qui ont gagné de meilleur coeur que les autres. Et bonne chère!»<sup>23</sup>

Le courant du renversement du sens des prophéties, aussi bien sybillines qu'apocalyptiques, découle donc (et aussi) d'une clé différente et à partir de rôles renversés: Gargantua fait de l'exégèse biblique en devisant de signes divins et de destin de l'humanité, par contre, le moine propose, de ces mêmes signes, une interprétation entièrement «matérielle»<sup>24</sup>.

Quant aux «clés» et aux bornes de l'interprétation le chemin de l'érosion paraît plus long, les *chiosatori* ont la peau dure, ils feront souvent l'objet de satire et de parodie. Jusqu'à l'abord du siècle des règles (ceci est valable surtout pour

<sup>22</sup> Cfr., Rabelais, *Comment Panurge enseigne une manière toute nouvelle de bâtir les murailles de Paris, Chap. 15, Deuxième livre, Pantagruel, Oeuvres complètes*, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1973, p. 275.

<sup>23</sup> Rabelais, Énigme en prophétie, *chapitre 58, Premier livre. Gargantua*, in *Oeuvres complètes* cit., p. 207.

<sup>24</sup> C'est à Mikhaïl Bakhtine (*L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance* [1940, 1965], trad. du russe par André Robel, Paris, Gallimard, 1970) qu'il est indispensable de s'adresser pour comprendre la valeur rénovatrice du rire (du carnivalesque) sur le plan culturel et artistique. On sait que si la lecture de l'oeuvre de Dostoïevski a donné à M. Bakhtine l'occasion d'élaborer les notions de dialogisme et de polyphonie, c'est le roman de Rabelais qui lui inspiré la théorie du carnivalesque.

le classicisme français), les tentatives de changement ne seront pas d'ordre matériel mais plutôt conceptuel. Il faut dire aussi que, bien avant Castelvetro ou le Tasse (donc, vers la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle), deux fidèles interprètes des partisans des clefs de clôture du sens 'fortes', on trouve quelques adeptes désirant des clefs plus 'faibles'. Toujours de Lubac nous a prévenus que ces failles apparaissent dès le XIII<sup>e</sup> siècle. On commencera par considérer les allégories comme des «croûtes» suffoquant l'«esprit de la lettre» et on finira, au XVI<sup>e</sup> siècle, par embrasser franchement la critique d'Erasmus contre l'«inepte allégorisme» des écrivains et des orateurs qui inventent des «fables frivoles» au lieu de «parler simplement» (ce même Erasmus qui, cependant, recommandait le retour à l'enseignement originel des commentaires d'Origène et des Pères de l'église<sup>25</sup>).

En fait, la question posée sur 'le sens' au lieu 'des sens' concerne aussi la validité des *artes interpretandi* mais elle passe d'abord par le fondement du sens de l'allégorie, rattachée à la vérité qu'elle présume cacher. Pétrarque avait été déjà mis devant ce problème, mais il n'avait pas trouvé de réponse. Adelia Noferi, dans son commentaire à une lettre (*Senile* IV, 5), montre comment le poète, en réponse à Federico Aretino, lui demandant son avis au sujet d'une polémique avec Bruzio Visconti (à propos de la vérité de la poésie et des mythes virgiliens), tout en défendant Virgile et ses 'fictions', évite de trop soulever le «voile des allégories qui enveloppent la vérité», finissant même par glisser quelques doutes sur la multiplicité des sens. Adelia Noferi souligne, en particulier, un passage de la lettre, dont je cite un extrait:

[...] attendu que la diversité des esprits est infinie et, tout à l'encontre, qu'il n'existe personne pour condamner l'audace des nouveaux critiques; d'autre part, attendu que les textes par eux-mêmes supportent plusieurs et différents sens qui étant vrais si la lettre les soutient [...] ne devront pas être repoussés. Qui donc, en effet, parmi tant d'incertitude des choses, osera proclamer quelle vérité a été soigneusement cachée en quelque lieu que ce soit, de façon à pouvoir affirmer sans ombre de doute que les auteurs de mille ans auparavant voulaient dire ceci et pas autre chose? Il suffira d'extraire des mots un sens ou plusieurs sens pourvu qu'ils soient vrais, même si celui qui a écrit ces choses avait eu dans l'esprit un nombre de sens plus grand ou égal ou les mêmes, ou peut-être moins et pas tous et peut-être aucun de ces sens. Car en effet n'est-il pas aussi facile de connaître ce qui paraît vrai à chacun plutôt que si et combien quelque chose est vraie?<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Voir H. de Lubac, *Humanistes et spirituels. Erasme*, in *loc. cit.*, p. 443.

<sup>26</sup> A. Noferi, *Lettura della 'Senile' IV,5. Crisi dell'allegoria e produzione di senso*, in *Frammenti per i "Fragmenta" di Petrarca* (1992-1993), Roma, Bulzoni, 2001, pp. 233-234. Voici le texte de la lettre de Pétrarque: «Poiché la dissimiglianza degli ingegni è infinita, e non esiste per contro nessuno che reprima l'audacia dei nuovi critici; e d'altra parte i testi, di per sé ammettono molti e diversi sensi. I quali se sono veri, e la lettera li sostenga [...] non saranno da respingere. Chi infatti, fra tanta incertezza delle cose, osa vaticinare quale verità sia studiosamente nascosta in qualsivoglia cosa, in tal modo da affermare che questo e non altro intendessero quelli, mille anni prima? Sarà sufficiente estrarre dalle parole un qualche senso, o molti sensi, purché veri, anche se

C'est pourtant vrai que Pétrarque, à la fin de son réquisitoire, se dérobe en se déclarant vieux et oublié, mais la dérive du sens semble lancée, comme nous explique A. Noferi: «le fait de différer la réponse révèle la secrète intention du poète: la réponse essentielle à la question sur le sens réel des textes, il ne pourra jamais la donner car il est, maintenant, *autre*, par rapport à lorsque il était jeune, de plus, même en s'appuyant sur la vérité de la lettre les sens ne paraissent plus aussi saisissables»<sup>27</sup>. Cependant, nous voyons ici que c'est encore le Pétrarque érudit, disciple et maître des grands *chiosatori* des textes classiques, à lancer la dérive du sens, récitant, entre les lignes, la règle royale de l'art de l'interprétation canonique, avec son cortège de sens possibles.

Le doute semé par Pétrarque, en réalité, ouvre un chapitre capital: celui de l'intention de l'auteur et de la distanciation historique. Ce sont-là des éléments, qui ne jouaient aucun rôle dans la vision canonique et clôt de la tradition des *artes interpretandi*, et qui, par contre, dans l'herméneutique moderne (de Schleiermacher à Gadamer, en passant par Freud, Heidegger et Ricoeur) seront assumés (ou considérés avec suspect), avec tous leurs aléas et leurs risques. Après coup, nous savons que ce sera le germe du doute lancé par Pétrarque, qui finira par s'imposer; alors que les marges commenceront à être entamées par des «chiose» plus personnelles, faisant, au fur et à mesure, éclater le cadre de protection de la clôture. Mais, une fois dépassées, les Colonnes d'Hercule (comme les règles) semblent encore être là pour témoigner qu'elles représentent, même sous forme de phantasme ou de résurgences, les racines culturelles qui ont censé protéger le sens et ses interprètes, avant d'ouvrir la voie à des navigations illimitées et sans bornes ou à des projets de difficile «restauration» (Ricoeur). Ces colonnes sont-là, vigiles, gardant peut-être quelque regret caché de la tentation de se poser, hors de parodie, à la manière de Pangloss, en tant «chiosatori», assurés et maîtres des marges de la clôture, en train de cultiver le désir de rester au-dans, come au-dehors, protégés par les règles et les *artes*.

(2000)

colui che le compose avesse avuto in mente un maggiore o un pari numero di sensi, o gli stessi, o forse meno, e non tutti, e forse nessuno di quei sensi. E non è infatti altrettanto facile conoscere che cosa sembri a ciascuno, quanto che cosa sia vero?».

<sup>27</sup> A. Noferi, *loc. cit.*, p. 234.

## AVVERTENZA

*Commento e commenti*, pubblicato nel volume miscelaneo *Il commento. Riflessioni e analisi sulla poesia del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 17-46.

*Contini e l'interpretazione*, contributo presentato alla giornata di studi svolta presso l'Università Ca' Foscari, a Venezia, il 24 e il 25 ottobre 2000, pubblicato con titolo *Contini (Schleiermacher) (Freud) (Spitzer) e l'interpretazione in Gianfranco Contini tra filologia ed ermeneutica*, a cura di Pietro Gibellini, Paolo Leoncini, Ilaria Crotti, Luigi Milone, in «Humanitas», Nuova Serie, anno LVI, nn. 5-6, settembre-dicembre, 2001, pp. 679-691.

*La «critica verbale» degli Esercizi di lettura*, scritto su invito di Paolo Leoncini e Pietro Gibellini nella ricorrenza del centenario della nascita del filologo e pubblicato in «Ermeneutica letteraria», *Interpretazioni di Gianfranco Contini*, VI, 2010, pp. 17-35.

*L'interprete e il traduttore*, edito con stesso titolo in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento* a cura di Anna Dolfi, Roma Bulzoni, 2004, pp. 53-68.

*Elio Vittorini. Traduzioni francesi incrociate*, contributo presentato al convegno *Il Dèmon dell'anticipazione, Cultura, letteratura, editoria in Elio Vittorini*, Dipartimento di Filologia Moderna, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, responsabile scientifico Edoardo Esposito, Milano 30-31 ottobre 2008 e pubblicato con il titolo *Traduzioni francesi incrociate. Appunto su Figli perduti (1945), A proposito di Mantegna (1964) e Les hommes et les autres (1945-1947)*, in *Elio Vittorini. Il sogno di una nuova letteratura*, a cura di Lisa Gasparotto, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 155-174.

*Antologie d'autore: Francis Ponge e André Frénaud in Italia*, intervento presentato a «*Anthologies d'écrivains*», Colloque international Université Paris-Sorbonne, 20-21 sept. 2006, organizzato da Didier Alexandre e dalla sua équipe. Pubblicato

in francese con titolo *Vita del testo ou poèmes pour la vie. Francis Ponge et André Frénaud en Italie*, in *L'Anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, a cura di Didier Alexandre, Atti di Convegno, Bern, Peter Lang SA, *Éditions scientifiques internationales*, 2011, pp. 99-124; riedito in *Antologie e poesia nel Novecento italiano*, a cura di Giancarlo Quiriconi, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 155-181.

*Piero Bigongiari e Antoine Fongaro. Lettere sulla traduzione*, pubblicato con titolo *Il poeta, l'interprete, il traduttore. Piero Bigongiari e Antoine Fongaro*, in *Traduzione e poesia del Novecento*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 703-741.

*Clôture du sens et art de l'interprétationi*, in «*La clôture*» in *Actes du colloque interdisciplinaire et international qui s'est tenu à Bologne et Florence les 8, 9 e 10 mai 2003*, a cura di Xavier - Laurent Salvador, Bologna, Clueb, 2005, pp. 133-154.

Rileggendo questi studi mi sono accorta di non essere sempre in consonanza con i punti di arrivo che vi ritrovavo. È normale: la critica non ha lunga durata. Ho dovuto correggere e rivedere per chiarire a me stessa l'elaborazione delle mie ricerche ma l'ho fatto meno di quanto avrei desiderato. Comunque, è stata la maniera per constatare la rapidità del cambiamento interiore e di provare a rivolgermi i quesiti lasciati in sospenso.

Ma si tratta di congedarsi e di reiterare il mio debito di gratitudine nei confronti di quanti hanno ospitato questi saggi in forma sparsa, a partire da Anna Dolfi, come sempre impagabile sostegno, per finire ai responsabili di convegni e riviste menzionati nella cronistoria editoriale e Arnaldo Bruni, coordinatore del gruppo di ricerca.

Un pensiero grato a Ernestina Pellegrini, a Beatrice Tottosy, a Sandro Piazzesi, a Diego Salvadori, a Elisa Logli della FUP e a Martina Romanelli per la loro assistenza.

Per fissarne memoria, dovrei riprendere l'elenco dei nomi ricordati nel volume precedente e indicato quale nucleo della disciplina (Silvio Ramat, che è stato il capostipite storico, Felicità Audisio, Marino Biondi, Augusta Brettoni, Elisabetta De Troja, Paolo Orvieto, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi) insegnata da me fino al 2013, per comprendervi altri taciti collaboratori (Angela Giuntini, Daniele Montagnani) e persino nomi di studenti che sono rimasti fedeli agli studi di teoria. Ma non è veramente possibile, senza abbandonarne qualcuno per via. Però li ricordo tutti e anche loro mi ricorderanno (forse) rileggendomi.

INDICE DEI NOMI

a cura di Martina Romanelli





- Adorno, Theodor W. 21n., 28n., 29, 40  
 Agamben, Giorgio 40  
 Agosti, Stefano 55 e n., 57n., 58, 122n.,  
 134n., 138-139, 138n., 140n., 145  
 Alain (Émile-Auguste Charthier) 146,  
 157 e n.  
 Alcmane 151, 158  
 Alexandre, Didier 132n., 213=214  
 Algranati, Maria 94n.  
 Alighieri, Dante 24, 32, 46, 47, 56, 59,  
 60, 67, 68n., 71 e n., 73 e n., 74 e  
 n., 76 e n., 79 e n., 97, 101, 161,  
 169n., 182n., 198, 202n., 203, 204  
 e n., 205, 202n., 204n., 205, 209  
 Alloni, Marco 25n.  
 Ambrosi, Paola 209n.  
 Anceschi, Luciano 74, 93-94, 146,  
 148, 149n.  
 Anderson, Gösta 123n.  
 Angelini, Patrice 169 e n.  
 Antelme, Robert 13, 112n.-113n., 115  
 e n.  
 Antonello da Messina (Antonio di Gio-  
 vanni de Antonio) 69  
 Antonielli, Sergio 172n.  
 Apel, Karl-Otto 77  
 Apollinaire, Guillaume 142n., 166n.  
 Aragon, Louis 115  
 Aretino, Federico 211  
 Argenton, Bruno 49n.  
 Ariosto, Ludovico 41n., 169n.  
 Aristotele 47, 107  
 Aristote, 198, 203, 205-206  
 Arnaud, Michel 113 e n., 114n., 126  
 e n., 128  
 Arnault, Antoine-Vincent, 157  
 Astronomo Limosino 59  
 Audiberti, Jacques 56  
 Audisio, Felicita 214  
 Auerbach, Erich 15n., 23-24, 24n. 26,  
 29, 32, 39, 41, 47, 49, 62-63, 63n.,  
 68, 72  
 Augieri, Carlo Alberto 21n., 28n.,  
 51n., 87n., 91n.  
 Agostino d'Ipbona (santo) 47  
 Augustin (saint) 201-203  
 Auletta, Gennaro 15n.  
 Austen, Jane 38  
 Avalor, D'Arco Silvio 36n., 52n.-53n., 76  
 Baccelli, Monique 162  
 Bach, Johann Sebastian 92, 147  
 Bachtin, Michail M. 21n., 28n., 33n.,  
 35, 73, 91n., 210n.  
 Balanchine, George 92  
 Baldi, Sergio 158n.  
 Ballard, Jean 169, 170n.  
 Bally, Charles 28n.  
 Balzac, Honoré de 36-37, 37n., 115  
 Balzarotti, Rodolfo 77n.  
 Banti, Anna (pseud. Lucia Lopresti)  
 87n., 143  
 Barbusse, Henri 48  
 Barengi, Mario 12n., 70, 87n.  
 Barthes, Roland 28n., 33-34, 36 e n.,  
 37 e n. 39, 166n.

- Bassani, Giorgio 113, 170n.  
 Bassnett, Susan 87  
 Battaglia, Salvatore 18n., 174  
 Batteux, Charles 14n.  
 Baudelaire, Charles 59, 157, 162, 166n., 167, 182n.  
 Bazan, Mikola 123n.  
 Beauvoir, Hélène de 13  
 Beauvoir, Simone de 13, 109n., 111 e n., 115, 127, 153n.  
 Bédier, Joseph 66n.  
 Béguin, Claude 12n., 26n., 85n.  
 Belevi, Maria Luisa 169, 170n.  
 Bellini, Giovanni 69  
 Benjamin, Walter 20, 21, 23n., 29, 30n., 33-34, 40-41, 42n., 67, 77, 87, 92n., 96n., 100n., 102, 108e n., 120n.  
 Benveniste, Émile 28n., 35, 51n.  
 Berman, Antoine 87-88, 88n., 90-91, 104 e n., 120 e n., 135 e n., 136 e n., 140, 152-153, 160 e n., 162e n.  
 Berquet, Gabriel 143n.  
 Bertazzoli, Raffaella 87n.  
 Bertier, Philippe 144n.  
 Bertolucci, Attilio 113n., 123n., 132n., 141, 170n., 179n.  
 Besomi, Ottavio 15n., 20n.  
 Betocchi, Carlo 123n., 158, 179n.  
 Bettarini, Mariella 158  
 Bettarini, Rosanna 20n.  
 Betti, Emilio 12, 21n., 47, 77, 98n., 102 e n., 103-107, 104n.  
 Betti, Ugo 104-105, 104n.  
 Beugnot, Bernard 143-145, 144n.-145n.  
 Biagini, Enza 109n., 115n., 142n., 157n., 176n.  
 Biagini, Francesca 146n.  
 Bianchi, Ruggero 85n.  
 Bigongiari, Elena (Elena Ajazzi Mancini) 163-165, 164n., 168, 171-172, 174, 177-178  
 Bigongiari, Luca 164n.  
 Bigongiari, Piero 13, 22n., 26 e n., 37n., 58, 62, 65, 67n., 85n.-86n., 105 e n., 132n., 141n., 142, 143 e n., 145 e n., 146 e n., 147 e n., 148n. 149 e n., 150 e n., 151 e n., 152, 153 e n., 155-156, 157n., 158 e n., 159 e n., 160 e n., 161 e n., 162, 163 e n., 164 e n., 165 e n., 166 e n., 167 e n., 168 e n., 171 e n., 172 e n., 173-174, 175 e n., 176 e n., 177, 178 e n., 179n., 181 e n., 182n., 183n., 214  
 Biondi, Marino 214  
 Blanchot, Maurice 13, 33, 71, 87, 100n., 102, 120, 166n.  
 Blanquis, Geneviève 98n.  
 Bloom, Harold 77  
 Bo, Carlo 62, 65, 72n., 142 e n., 158n., 170n., 179n., 181n.  
 Boccaccio, Giovanni 59  
 Bodini, Vittorio 168n.  
 Boine, Giovanni 71  
 Bolzoni, Lina 207n.  
 Bonnefoy, Yves 40n., 85n., 136n., 147, 163n., 166n., 171n.  
 Borlenghi, Aldo 170n.  
 Boschetti, Anna 31n.  
 Bosco, Lorenza e Ugo 115n.  
 Bottaro, Emanuele 31n.  
 Bottiroli, Giovanni 36n.  
 Botturi, Francesco 77n.  
 Bourdieu, Pierre 30, 31n.  
 Bracaglia, Davide 123n.  
 Brandon-Albini, Maria 113n.  
 Braque, Georges 144  
 Brémond, Claude 37n.  
 Breschi, Giancarlo 54n., 60n.-61n., 75n.-76n.  
 Breton, André 56, 142, 147, 166n., 183n.  
 Brettoni, Augusta 14n., 214  
 Briamonte, Nino 87n.  
 Bricco, Elisa 123n.  
 Briosi, Sandro 115n.  
 Bruni, Arnaldo 14n., 214n.  
 Bruni, Leonardo 85, 91n.

- Bruno, Giordano 45, 49, 87n., 206n., 207, 208 e n., 209-210  
 Buckwell, Mary 38n.  
 Buffoni, Franco 87, 90 e n., 108n., 158n.  
 Burckardt, Geneviève 167n.  
 Butor, Michel 51n.  
 Buzzati, Dino 111
- Caillois, Roger 51  
 Caldwell, Erskine 114  
 Calenda, Corrado 20n.  
 Calvino, Italo 12 e n., 87n., 115, 144  
 Campana, Dino 66, 67 e n.  
 Cangrande della Scala 203-204  
 Cappella, Marziano 202n.  
 Capriolo, Ettore 34n.  
 Caproni, Giorgio 26, 113n., 122n., 123, 132n., 134 e n., 137, 138n., 140 e n., 141 e n., 145-146, 156, 170n., 179n.  
 Caramella, Alberto 123n.  
 Caravaggio (Michelangelo Merisi) 69  
 Caruso, Carlo 15n., 19n.-20n.  
 Castelli, Gian Paolo 76n.  
 Castelvetro Lodovico 31, 206 e n., 209, 211  
 Catricalà, Maria 36n.  
 Cattafi, Bartolo 179n.  
 Cavalcanti, Guido 73  
 Cecchi, Emilio 65, 71  
 Cennini, Cennino (Cennino di Andrea Cennini) 199  
 Chardin, Jean-Baptiste-Siméon 147n.  
 Charles, Michel 20 e n., 123  
 Char, René 142, 147, 170, 171n.  
 Chennevière, Georges 142n.  
 Chiappelli, Fredi 204n.  
 Chiavacci Leonardi, Anna Maria 20n.  
 Chomsky, Noam 88n.  
 Christophe, Jean 115  
 Cicerone, Marco Tullio 87n., 88, 91 e n.  
 Cimabue (Bencivieni di Pepo) 70  
 Ciociola, Claudio 54n.
- Citati, Pietro 52 e n.  
 Clair, René 115  
 Clancier, Georges-Emmanuel 122n., 134n.-135n., 138n., 141n.  
 Clavel, Maurice 104 e n.  
 Colette (pseud. Sidonie-Gabrielle Colette) 87n.  
 Colombo, Giuseppe 77n., 93n.  
 Compagnon, Antoine 20 e n.  
 Conrad, Joseph 158n.  
 Conte, Giuseppe 179  
 Contini, Gianfranco 12, 28n.-29n., 29, 31-33, 33n., 37, 42, 45n. 46-47, 49-83, 50n.-57n., 59n., 60n.-64n., 66n.-68n., 70n.-76n., 78n.-81n., 101n., 126 e n., 213  
 Coppo di Marcovaldo 70  
 Corrapà (pseud. Corrado Pavolini) 93n.  
 Corti, Maria 76, 198n.  
 Crea, Annalisa 14n.  
 Croce, Benedetto 33, 50, 59, 61, 64-65, 71, 75, 81, 92n., 96-103, 96n., 98n.-99n., 103n., 156  
 Crotti, Ilaria 54, 73n., 213  
 Cucchi, Maurizio 26  
 Culler, Jonathan 76-77, 76n., 83 e n.
- Dacie, Augustin de 197n.  
 D'Alembert, Jean-Baptiste Le Rond 14n.  
 Dal Fabbro, Beniamino 94n., 95  
 Daniel, Jean 111n.  
 Darca, Jacopo (pseud. Corrado Pavolini?) 93-94, 94n., 95 e n., 96  
 D'Arrigo, Stefano 162n.  
 David, Michel 169 e n.  
 De Angelis, Milo 179n.  
 Debenedetti, Giacomo 58, 65  
 Debenedetti, Santorre 75  
 Décaudin, Michel 169, 170n.  
 Defoe, Daniel 114  
 Deguy, Michel 132n., 137, 147, 171n., 178n.  
 Delannoy, Jean 115

- Del Beccaro, Felice 164-166, 164n.  
 Deleuze, Gilles 12, 32, 68 e n.  
 Delille, Jacques 14n.  
 Della Casa, Giovanni 204-205  
 Delminio, Camillo 206  
 De Lollis, Cesare 99-100, 99n.  
 De Martino, Domenico 57n.  
 De Martino, Ernesto 40, 57n.  
 De Matteis, Carlo 54 e n., 60n., 74, 75n.  
 De Nardis, Luigi 114n.  
 De Robertis, Domenico 20n.  
 De Robertis, Giuseppe 65  
 Derrida, Jacques 12, 40, 62, 77, 87 e n., 91n., 107, 120 e n., 166n.  
 De Sanctis, Francesco 98  
 De Sensi, Teodora 20n.  
 Desfontaines, Pierre-François G. 14n.  
 Desideri, Fabrizio 96n.  
 De Troja, Elisabetta 214  
 Devoto, Giacomo 75, 109n.  
 Diderot, Denis 95n.  
 Didi-Huberman, Georges 40-41, 40n.  
 di Loyola, Ignazio (Íñigo López Loiola) 62  
 Dilthey, Wilhelm 12, 46, 77  
 Di Martino, Emilia 36n.  
 Dolfi, Anna 22n., 25n., 85n., 87n., 90n., 106n., 117n., 133n., 140 e n., 146n., 150n., 158n., 163n., 168n., 176n., 182n., 213-214  
 Dolfi, Laura 85n., 108n., 158n., 168n.  
 Donati, Riccardo 163n.  
 Dostoëvskij, Fëdor M. 210n.  
 Du Bartas Guillaume de Salluste 199n.  
 Du Bellay, Joachim 209  
 Dubuffet, Jean 144  
 Duccio di Buoninsegna 70  
 Duhamel, Georges 115  
 Duras, Marguerite 13, 112n.-113n.  
 Durry, Anne-Marie 169, 170n.  
  
 Eco, Umberto 27, 75, 77n., 87 e n., 89, 102 e n., 142  
 Elicio, Domenica 87n.  
 Eliot, Tomas Stearns 60, 94, 123n., 149  
 Éluard, Paul 142n., 166n., 171  
 Emmanuel, Pierre 142n.  
 Erba, Luciano 13, 113n., 123 e n., 124n., 132n., 138n., 140, 143, 147n., 150n., 151, 152n. 153  
 Ernesti, Johann August 49n.  
 Esposito, Edoardo 115n.-116n., 128n., 213  
 Euripide 206  
 Even-Zohar, Itamar 87 e n., 89n., 112n. 113 e n., 132, 148n.  
 Ézéchiél (prophète) 200  
  
 Fabbri, Roberta 14n.  
 Faldella, Giovanni 56 e n.  
 Fante, John 114  
 Farina, Salvatore 56n.  
 Farolfi, Franco 40  
 Fasanelli, Maria Rosaria 95n.  
 Faulkner, William 114  
 Fautrier, Jean 141n., 143-144, 154-155, 155n.  
 Federici, Renzo 52-53  
 Ferme, Valerio 13 e n., 90 e n., 111n., 112 e n., 120-122, 132 e n., 148n.  
 Fernandez, Dominique 113n.  
 Ferraris, Maurizio 11n., 28, 77n.  
 Ferroni, Giulio 21n.  
 Fish, Stanley 34, 77  
 Folena, Gianfranco 85n., 88n.  
 Folengo, Teofilo (pseud. Gerolamo Folengo) 71  
 Fombeure, Maurice 142n.  
 Fongaro, Antoine 13, 85n.-86n., 105 e n., 146n., 157n., 158 e n., 159-179, 160n.-164n., 166n.-170n., 172n., 176n.-177n., 179n, 181, 182n. 183 e n., 214  
 Fongaro, Patrizia 174, 175n., 176-178, 181  
 Fontaine, Charles 162n.  
 Fortini, Franco 87n.-88n., 111, 113n., 123n., 127n., 132n., 135n., 137n., 179n.

- Foscolo, Benedetto Luigi 99  
 Foscolo, Ugo 37n.  
 Foucault, Michel 33, 70 e n.  
 Fraisse, Emmanuel 132n.-133n., 142 e n., 155n.  
 Frénaud, André 13, 112-113, 113n., 115, 120-124, 122n.-123n., 126, 133, 135, 134n., 137 e n., 140-143, 145, 150, 153, 156, 213-214  
 Freud, Sigmund 11, 35, 45, 47 e n., 48-49, 52, 54-55, 57-58, 70, 77, 78, 212-213  
 Fubini, Mario 99 e n., 101 e n.  
 Fusco Girard, Giovannella 144n., 151 e n.  
  
 Gadamer, Hans-Georg 12, 21n., 33-35, 35n., 47, 75, 77, 87n., 91n., 100n., 107, 212  
 Gadda, Carlo Emilio 21, 54-56, 71-73, 72n.-73n.  
 García Lorca, Federico 114  
 Gardair, Jean-Michel 167n., 169 e n., 177, 178n.  
 Gargiulo, Alfredo 65, 75  
 Gasparotto, Luisa 213  
 Gatto, Alfonso 170n., 179n.  
 Gellio, Aulo (Aulus Gellius) 85  
 Genette, Gérard 23  
 Genot, Gérard 132n., 164n.  
 Gentile, Giovanni 101  
 Gentili, Martina 93n.  
 Gerola, Gino 123n.  
 Giachery, Emerico 59n., 60  
 Gianollo, Valeria 68n.  
 Gibellini, Pietro 54n., 126n., 213  
 Gide, André 62, 183n.  
 Gidini, Giacomo 41n.  
 Giometti, Gino 88n., 160n.  
 Giorgio, Giovanni 21n.  
 Giovanni della Croce (san) 28n.  
 Girolamo (santo) 70, 87n., 91n.  
 Giuda Iscariota (apostolo) 131  
 Giudici, Giovanni 111n., 116  
 Giuntini, Angela 115n., 214  
  
 Givone, Sergio 77n.  
 Glissant, Édouard 36n., 41  
 Gloag, Folco 94n.  
 Goddard Jean-Luc 82 e n.  
 Goethe, Johann Wolfgang von 90, 91n., 98n., 101, 157  
 Góngora y Argote, Luis de 87n., 94, 158  
 Grampa, Giuseppe 35n.  
 Gramsci, Antonio 156  
 Grassi, Letizia 87n.  
 Grégoire (saint) 201  
 Groethuysen, Bernard 145  
 Grosser, Hermann 38n.  
 Guandalini, Gina 93n.  
 Guarnieri, Silvio 172n.  
 Guattari, Félix 32, 68n.  
 Guerrera Brezzi, Francesca 21n.  
 Guerrieri, Gerardo 95n.  
 Guglielmi, Marina 14n.  
 Guichard, Léon, 170n.  
 Guidacci, Margherita 179n.  
 Guidobaldi, Maria Paola 77n.  
 Guillén Álvarez, Jorge 123n., 168-170, 168n.  
 Guillèvic, Eugène 142n., 166n.  
 Gusdorf, Georges 77n.  
  
 Habermas, Jürgen 77  
 Haldas, Georges 113n.  
 Hamann, Johann-Georg 59  
 Hauser Jakubowcz, Janina 20n.  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 59, 147n.  
 Heidegger, Martin 12, 21n., 33, 46, 100n., 107  
 Heilmann, Luigi 87n.  
 Hemingway, Ernst 127  
 Henry, Albert , 55n.  
 Hériat, Philippe 13, 112-122, 114n., 116n.117n., 119n, 121n., 126  
 Hillis Miller, Joseph 77  
 Hirsch, Eric D. 77, 100n.  
 Holmes, James S. 87n.-88n.  
 Hopkins, Johns 45n.  
 Hugo, Victor 50, 183n.

- Hugues de St-Victor 201  
Humboldt, Wilhelm von 91n.
- Iacuzzi, Paolo Fabrizio 142n., 151n., 158n., 163n., 176n., 181n.  
Iovino, Serenella 42n.
- Jaccottet, Philippe 161n., 164n., 171n., 177n.  
Jacobbi, Ruggero 179n.  
Jacob, Max 142n.  
Jahier, Piero 71  
Jakobson, Roman 36n., 51n., 52, 76, 87, 88n., 92  
James, Henry 39  
Jauss, Hans Robert 21n., 33n., 35, 49 e n., 76  
Javion, Maurice 167n.  
Javion, Philippe 161  
Jérôme (saint) 201  
Jervolino, Domenico 11n., 139  
Jouve, Pierre-Jean 123n., 136n.  
Joyce, James 55  
Jung, Carl Gustav 58, 198n.
- Kafka, Franz 124  
Kellog, Norman 116  
Kerényi, Karl 198
- Lacan, Jacques 57-58, 166n.  
Lachmann, Karl 75  
Ladmiral Jean-René 11, 91, 94, 104n.-105n., 124, 160n.  
La Fontaine, Jean de 147n.  
Lana, Emanuele 82n.  
Landolfi, Idolina 148n.  
Landolfi, Tommaso 71, 148  
Lautréamont (pseud. Isidore Lucien Ducasse) 147  
Lawrence, David Herbert 114  
Lefevère, André 87, 88n.  
Lenzi, Caterina 17n.  
Leonardi, Lino 54n.  
Leoncini, Paolo 35n.-36n., 54n., 55n. 213
- Leopardi, Giacomo 46, 87, 157, 159, 161, 164n., 166, 167n.  
Lévi, Angélique 113n.  
Lévi-Strauss, Claude 36n., 76  
Lévý, Jiří 87n.  
Lewis, Pilip 89  
Leyris, Pierre 136n.  
Linati, Carlo 72  
Locatelli, Carla 22n.  
Lodge, David 38 e n., 39 e n.  
Logli, Elisa 214  
Lombardi, Marco 109n.  
Lo Monaco, Francesco 20n.  
Longhi, Roberto 58, 66, 69-71, 143  
Lonzi, Maria 36n.  
Lope de Vega y Carpio, Félix 209 e n.  
Lorenzini, Carlo (pseud. Collodi) 42  
Lotman, Juri 51n., 76, 87n., 198 e n.  
Lo Vecchio Musti, Manlio 78n., 96n.  
Lubac, Henri de 15, 19, 197[n.], 200-203, 211 e n.  
Lullo, Raimondo 206  
Lutero, Martin 91n.  
Luzi, Mario 113n., 123 e n., 134, 137-141, 138n., 146, 157n., 168 e n., 169, 170 e n., 170, 172n., 177 e n., 179n.
- Machiedo, Mladen 163n.  
Macrí, Oreste 65, 67n., 74, 94n., 95 e n., 133 e n., 157n., 158 e n., 163, 168n., 170, 171n.  
Madame Dacier (pseud. Anne Le Fèvre Dacier) 14n.  
Madame de Staël (Anne-Louise Germaine Necker) 13  
Maggi, Vincenzo 206  
Malberg, Bertil 88n.  
Malcovati, Fausto 95n.  
Malebranche, Nicolas 175  
Malherbe, François de 143 144, 147n.  
Mallarmé, Stéphane 51n., 147 e n., 152, 166n.  
Manganelli, Giorgio 21  
Mantegna, Andrea 113, 122 e n., 124 e n., 125, 134 e n., 141, 213

- Manzini, Gianna 118  
 Manzoni, Alessandro 67n.  
 Marassi, Massimo 49n.  
 Marcialis, Nicoletta 198n.  
 Marino, Giovan Battista 29, 38 e n.  
 Martin du Gard, Roger 115  
 Marx, Karl 70, 78, 156  
 Marzi, Carla 144  
 Mascolo, Dyonis 112n., 115  
 Mason, Rainer Michael 172, 173n.  
 Massei, Maria Rosa 15n.  
 Mastrangelo, Armand, Béatrice 13, 114n., 126n., 127-128, 128n.  
 Meneghello, Luigi, 148n.  
 Merleau-Ponty, Maurice 51n.  
 Merlin Cocai (pseud. Gerolamo Folengo) 55  
 Merola, Nicola 27n., 54n.  
 Meschonnic, Henri 87  
 Mettra, Jacques 169, 170n.  
 Meung, Jean de 202n.  
 Meyer-Lubke, Wilhelm 50  
 Michaux, Henri 142n., 147, 173  
 Migliorini, Bruno 45  
 Milanese, Cesare 70n.  
 Milone, Luigi 54, 213  
 Mitescu, Adriana 87n.  
 Montagnani, Daniele 214  
 Montaigne, Michel Eyquem de 198, 209 e n.  
 Montale, Eugenio 26, 37n., 59, 94, 123n., 146-147, 149, 161, 166, 169n.-170n., 178n.  
 Monteiro Mendes, Murilo 123n.  
 Montera, Pierre de 167n., 169 e n.  
 Moore, Henry 146, 147n.  
 Morante, Elsa 113  
 Moravia, Alberto 113n.  
 Mordenti, Raul 36n.  
 Moretto, Giovanni 111n.  
 Morlotti, Ennio 179n.  
 Moronti, Fiammetta 104 e n., 105  
 Morpurgo, Anna 95n.  
 Morrica, Umberto 87n.  
 Mortara Garavelli, Bice 85n.  
 Motti, Adriana 87n., 93n.  
 Mounin, Georges 87, 89 e n., 91, 93 e n., 167n., 170n.  
 Muratori, Ludovico Antonio 31  
 Musil, Robert 57  
 Muzzioli, Francesco 76n.  
 Nabokov, Vladimir V. 21n.  
 Nadal, Maurice 178n.  
 Nadeau, Maurice 113n.  
 Naldini, Nico 40n.  
 Nergaard, Siri 13, 87n.-88n., 89 e n., 91n., 92 e n., 96n., 111n., 113n., 120n., 148n.  
 Neri, Francesca 36n.  
 Nida, Eugene E. 87 e n., 90-91, 148n.  
 Nietzsche Friedrich W. 37, 50, 77  
 Noferi, Adelia 20 e n., 21, 22 e n., 23, 25, 26 e n., 27n., 29, 45n., 52 e n., 53 e n., 54, 57n., 64, 65 e n., 66 e n., 82, 159n., 176n., 207, 208n., 211 e n., 212 e n.  
 Nosedà, Paolo Maria 36n.  
 Očkayová, Jarmilla 41, 42n.  
 O'Neill, Tom 163n., 172n.  
 Onofri, Massimo 81 e n.  
 Onorio di Ratisbona 202  
 Orazio (Quintus Horatius Flaccus) 87n., 147n., 203, 206  
 Orelli, Giorgio 88n., 113n., 132n., 135  
 Origène 201, 211  
 Ortega y Gasset, José 87, 92n., 94n.  
 Orvieto, Paolo 108n., 214  
 Osimo, Bruno 87n.  
 Ossola, Carlo 151n., 176n.  
 Ovidio (Publius Ovidius Naso) 162n.  
 Palazzi, Rosetta 38n.  
 Pancheri, Alessandro 20n.  
 Panicali, Anna 114n.-115n.  
 Paul (apôtre) 200, 202  
 Papini, Maria Carla 146n., 163n., 178, 179n.  
 Parks, Tim 36n.  
 Parronchi, Alessandro 113n., 123,

- 132n., 134-135, 137, 140, 157n., 170n.
- Pascoli, Giovanni 97 e n., 98 e n., 105, 149
- Pasolini, Pier Paolo 40 e n., 41, 113n., 123 e n., 132n., 134-135, 137
- Pasquali, Giorgio 75, 109n.
- Passerone, Giorgio 68n.
- Paulhan, Jean 145
- Pavel, Thomas 37n.
- Pavese, Cesare 71n., 112, 113 e n.
- Pavolini, Corrado 93 e n., 94n., 95
- Payelle, Raimond Gérard 113-114
- Paz, Octavio 87n.
- Pazzi, Alessandro de' 206
- Pea, Enrico 71
- Pellegrini, Ernestina 148n., 214
- Penna, Sandro 170n., 179n.
- Petrarca, Francesco 28n., 46, 74, 211n., 212
- Petrilli, Susan 87n.
- Petronio, Giuseppe 75n.
- Petrucciani, Mario 26n.
- Pézard, André 169 e n., 170n.
- Philippe, Charles-Louis 30, 48, 73
- Piazzesi, Sandro 214
- Picasso, Pablo 144
- Piccone, Marilia 17n.
- Pichette, Henri 142n.
- Piero della Francesca (Piero di Benedetto de' Franceschi) 69
- Pietro (apostolo) 200
- Pirandello, Luigi 78 e n., 81n., 96 e n., 97 e n., 98 e n., 99 e n., 100 e n., 101, 103, 105, 169n.
- Pivano, Fernanda 116n.
- Pizzuto, Antonio 51n.
- Poe, Edgar Allan 114
- Poggioli, Renato 94n., 95
- Politi, Gloria 87n.
- Ponge, Armande 144n.
- Ponge, Francis 13, 132 e n., 133-134, 140, 141 e n., 142 e n., 143 e n., 144 e n., 145 e n., 146 e n., 147 e n., 148 e n., 149 e n., 150 e n., 151 e n., 152 e n., 153 e n., 154 e n., 155 e n., 156 e n., 163n., 171n., 213-214
- Ponzio, Augusto 21n., 87n., 91n., 94n.
- Ponzio Pilato 131
- Porta, Carlo 26
- Poulet, Georges 166n., 171n., 199n.
- Pound, Ezra 90
- Povoleto, Elena 95n.
- Powys, Theodore Francis 114
- Pozzi, Giovanni 15n., 19, 20 n., 21 e n., 24n., 28 e n., 29 e n., 38 e n., 41
- Prampolini, Gaetano 100n.
- Praz, Mario 58, 94n., 95
- Prete, Antonio 108n.
- Profeti, Maria Grazia 209n.
- Proietti, Paolo 36n., 39n.
- Proust, Marcel 52, 115, 118, 166n.
- Puglisi, Giovanni 14n., 36n., 39n., 100n.
- Pupino, Angelo R. 54n.
- Quasimodo, Salvatore 146, 170n.
- Queneau, Raymond 55n., 62
- Quevedo Villegas, Francisco de 71-72, 72n.
- Quiriconi, Giancarlo 214
- Racine, Jean 30-31
- Raimondi, Ezio 19n., 20, 21n., 23 e n., 28n., 29, 30 n., 34, 35n. 35, 38n., 39 e n., 43n.
- Rak, Michele 36n.
- Ramat, Silvio 67n., 93n., 170, 171n., 175n., 214
- Rameau, Jean-Philippe 147n.
- Ravazzolo, Antonella 47n.
- Razza, Claudia 94n.
- Rabelais, François 209
- Rebora, Clemente 71, 170n.
- Renard, Philippe 167n., 178n.-179n.
- Renard, Pierre 169 e n.
- Renucci, Paul 170
- Renzi, Emilio 11n.
- Reverdy, Pierre 142n., 166n.



- Richer, Germaine 144  
 Ricoeur, Paul 11 e n., 12, 21 e n., 28n.,  
 33-34, 35n., 42, 45n., 46-47, 58,  
 68, 77 e n., 87, 92, 107n., 139n.,  
 204, 212  
 Rigobello, Armando 77n.  
 Rimbaud, Arthur 67, 147, 149, 183n.  
 Ripa di Meana, Ludovica 45n., 57 e n.,  
 58, 67n., 72n., 126n.  
 Risi, Nelo 113n., 123, 132n., 134,  
 135n.  
 Risset, Jacqueline 13, 132n., 143n.-  
 144n., 148n., 151 e n., 152 e n.,  
 153 e n., 154 e n., 156n.  
 Rivière, Jacques 62  
 Robel, André 210n.  
 Robortello, Francesco 206  
 Rodondi, Raffaella 115n.  
 Rolland, Romain 115  
 Romains, Jules 48  
 Romanelli, Martina 214  
 Romani, Werther 88n., 206n.  
 Roncaglia, Aurelio 53n.  
 Ronconi, Alessandro 109n.  
 Ronsard, Pierre de 157, 158n.  
 Rorty, Richard 77  
 Rosai, Ottone 113n., 132n., 137  
 Rossi, Luca Carlo 20n.  
 Rossi, Paolo 207n.  
 Rosso-Staehly, Yvonne 113n.  
 Rotella, Mimmo 27 e n.  
 Rousset, Jean 59-60, 171n.  
 Routier, Marcelle 111n.  
 Russo, Vittorio 20n.  
  
 Saba, Umberto 170n.  
 Sainte-Beuve, Charles-Augustin de  
 67n.  
 Salas Barbadillo, Alonso Jer nimo de  
 72n.  
 Salinas y Serrano, Pedro 45  
 Salinger, Jerome David 93n.  
 Salomon, Isidore 159, 163n., 172 e n.,  
 173n.  
 Salvadori, Diego 214  
 Salvador, Xavier-Laurent 214  
 Sanviti, Sonia 14n.  
 Sansone, Giuseppe E. 26n.  
 Santangelo, Giovanni Saverio 114 e n.,  
 115-116  
 Sanviti, Sonia 14  
 Saroyan, William 114  
 Sarraute, Natalie 78  
 Sartre, Jean-Paul 13, 88, 115, 123,  
 153n., 197  
 Saussure, Ferdinand de 48, 76  
 Schacherl, Bruno 93-94  
 Scheiwiller, Vanni 122, 126n., 140n.  
 Schiaffini, Alfredo 30n., 48n., 51  
 Schleiermacher, Friedrich D.E. 12, 14,  
 21n., 46-48, 49n., 52, 54, 65, 89,  
 92n., 107, 111n., 212-213  
 Schopenhauer, Arthur 147n.  
 Schuchardt, Hugo 50, 54  
 Scot, Adam 201n.  
 Sébillet, Thomas 199 e n.  
 Segre, Cesare 19, 20n., 23, 39, 61n.,  
 75n., 76 e n.  
 Sereni, Vittorio 111, 113n., 123 e n.,  
 132n., 134, 137, 139 e n., 170n.-  
 171n., 179n.  
 Servicen, Louise 113n.  
 Shakespeare, William 85n., 94, 114,  
 136n.  
 Shannon, Claude E. 88n.  
 Silberer, Herbert 47n.  
 Simeone, Bernard 177, 178n.  
 Simone, Franco 109, 144, 153, 169,  
 170n.  
 Simon, Roger 169 e n.  
 Sinisgalli, Leonardo 170n.  
 Sofer, Dalia 16-17, 17n., 43  
 Sollers, Philippe 141n., 145 e n.,  
 150n., 151 e n., 153n., 155n.  
 Solmi, Renato 96n.  
 Solmi, Sergio 113n., 123 e n., 132n.,  
 134, 138n., 140, 157-158, 158n.  
 Sontag, Susan 21n., 33, 34 e n., 35 e n.,  
 37, 77, 78 e n., 79 e n., 80  
 Souiller, Didier 39n.

- Spaziani, Maria Luisa 113n., 132n., 138n., 140n.  
 Speroni, Sperone 206  
 Spignoli, Teresa 163n.  
 Spitzer, Leo 28n., 29, 30 e n., 31 e n., 32, 37, 45 e n., 47 e n., 49, 50 e n., 51 e n., 52 e n., 53-54, 55 e n., 56, 58, 62-64, 66, 68, 75 e n., 213  
 Stanislavskij, Kostantin S. 95 e n., 109  
 Starobinski, Jean 29, 31 e n., 37n., 47, 55n., 63, 68, 166n., 171n.  
 Steinbeck, John 114  
 Steiner, George 12 e n., 26n., 34n., 59n., 65, 77, 85n., 87, 92 e n., 93, 96, 106, 107 e n.  
 Strehler, Giorgio 95n.  
 Supervielle, Jules 142n.  
 Sylvestre, Bernard 202n.  
 Szondi, Péter 47  
  
 Tabucchi, Antonio 25 e n.  
 Tagliaferri, Ilaria 163n., 173n.  
 Tarani, Tommaso 133n., 156  
 Tarizzo, Davide 68n.  
 Tasso, Torquato 169n., 202, 204, 205n., 211  
 Terracina, Laura (pseud. Febea) 41  
 Terracini, Benvenuto 85n., 87  
 Thibaudet, Albert 74  
 Thomas (saint) 201, 202 e n., 203  
 Thomas, Dylan 151, 158  
 Tommaso D'Aquino (santo) 47  
 Tiedemann, Rolf 42n.  
 Tissoni Benvenuti, Antonia 20n.  
 Tissoni, Roberto 20n.  
 Tobino, Mario 170n.  
 Todorov, Tzvetan 34, 35n.-36n., 38n., 82 e n., 108  
 Topor, Roland 30n.  
 Tosi, Guy 169 e n.  
 Tottosy, Beatrice 214  
 Toury, Gideon 87 e n., 88n., 89 e n., 132, 148n.  
 Traini, Stefano 113n., 148n.  
 Tripet, Arnaud 113n.  
 Troubetzkoy, Wladimir 39n.  
 Turchi, Roberta 14n.  
 Turri, Eugenio 113n.  
 Tutino, Mario 94n.  
 Tzara, Tristan 164n., 166n.  
  
 Ughetto, André 164n.  
 Ungaretti, Giuseppe 13, 59n., 113n., 123n., 132n., 141 e n., 142-144, 145 e n., 146-147, 149, 151, 153, 154 e n., 155n., 170n.-171n.  
  
 Valeri, Diego 113n., 123n., 132n., 135n., 138  
 Valéry, Paul 37n., 94 e n., 95, 108, 146-148, 166n.  
 Valla, Giorgio 206  
 Van Orman Quine, Willard 87n., 91n.  
 Van Tieghem Philippe 13 e n.  
 Vasoli, Cesare 206n.  
 Vattimo, Gianni 35n., 77  
 Veck, Bernard 144n.  
 Vegliante, Jean-Charles 87, 106n., 117n., 120n., 123n., 159n.  
 Venturi, Gianni 205n.  
 Venuti, Lawrence 13, 14 e n., 85n., 87, 89 e n., 90 e n., 100n., 112n., 120, 136n., 160n.  
 Verlaine, Paul 166n., 183n.  
 Vetri, Lucio 149n.  
 Viani, Lorenzo 71  
 Vicinelli, Augusto 98n.  
 Vieillefond, Jean-René 169, 170n.  
 Vigorelli, Gian Carlo 123n.  
 Villa, Claudio 20n.  
 Virgilio (Publius Vergilius Maro) 211  
 Visconti, Bruzio 211  
 Vittorini, Demetrio 114 e n., 115, 124  
 Vittorini, Elio 13-14, 71, 85n., 111 e n., 112 e n., 113 e n., 114 e n., 115 e n., 116 e n., 117 e n., 118, 120, 121 e n., 122 e n., 123, 124 e n., 125, 126 e n., 127 e n., 128 e n., 128n., 132 e n., 134 e n., 141, 145, 213.

- Vittorini, Fabio 36  
Vittorini, Ginetta (Ginetta Varisco) 13,  
111n.-112n., 115 e n., 123 e n.,  
138n., 141  
Voltaire (pseud. François-Marie Arouet)  
13, 30 e n., 55n.  
Vossler, Karl 48  
Vrânceanu, Dragos 163n.  
  
Wandruszka, Mario 88n.  
Warburg, Aby 40  
  
Westphal, Bertand 42 e n.  
Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich 98n.  
Withman, Walt 137  
Wittgenstein, Ludwig 87, 108, 168  
  
Yates, Frances A. 207n.  
  
Zagarrio, Giuseppe 123n.  
Zancan, Marina 123n.  
Zanzotto, Andrea 113n., 132n., 136 e  
n., 137, 146, 172n., 179n.

VOLUMI PUBBLICATI

MODERNA/COMPARATA

1. *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
2. *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
3. *Dessì e la Sardegna. I carteggi con «il Ponte» e Il Polifilo*, a cura di Giulio Vannucci, 2013.
4. *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessì e Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimirri, 2013.
5. *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2014.
6. Nicola Turi, *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera. Con una bibliografia completa degli scritti di e sull'autore*, 2014.
7. Giorgio Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti (1948-1990)*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, 2014.
8. *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
9. Giuseppe Dessì-Enrico Falqui, *Lettere 1935-1972 con una raccolta di racconti dispersi*, a cura di Alberto Baldi, 2015.
10. *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
11. Enza Biagini, *Saggi di Teoria della letteratura. Percorsi tematici*, 2016.
12. *L'ermetismo e Firenze*. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 27-31 ottobre 2014, a cura di Anna Dolfi, voll. 2, 2016.
13. *Ecosistemi letterari. Luoghi e spazi della finzione narrativa*, a cura di Nicola Turi, 2016.
14. Oreste Macrí-Vittorio Pagano, *Lettere 1942-1978. Con un'appendice di testi dispersi*, a cura di Dario Collini, 2016.
15. Giorgio Caproni, *«Il girasole», un'antologia per la radio*, a cura di Giada Baragli (in corso di stampa).
16. Enza Biagini, *L'interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura*.
17. Giuseppe Dessì, *Sulle riviste di Vecchietti negli anni 30-40. Racconti e scritti dispersi*, a cura di Francesca Bartolini (in preparazione).
18. *Narrare le guerre. Un secolo di conflitti tra le pagine dei romanzi*, a cura di Nicola Turi (in preparazione).
19. *Stabat mater. Immagini e sequenze nel moderno*, a cura di Anna Dolfi (in preparazione).
20. Vasco Pratolini, *L'ammuina*, a cura di Maria Carla Papini (in preparazione).
21. *Nel «melograno di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, a cura di Giorgia Bongiorno e Laura Toppan (in preparazione).

La collana, che si propone lo studio e la pubblicazione di testi di e sulla modernità letteraria (cataloghi, corrispondenze, edizioni, commenti, proposte interpretative, discussioni teoriche) prosegue un'ormai decennale attività avviata dalla sezione *Moderna* (diretta da Anna Dolfi) della *Biblioteca digitale del Dipartimento di Italianistica* dell'Università di Firenze di cui riportiamo di seguito i titoli.

MODERNA

BIBLIOTECA DIGITALE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

1. *Giuseppe Dessì. Storia e catalogo di un archivio*, a cura di Agnese Landini, 2002.
2. *Le corrispondenze familiari nell'archivio Dessì*, a cura di Chiara Andrei, 2003.

3. Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macri*, 2004.
4. *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, a cura di Francesca Bartolini, 2006.
5. «L'Approdo». *Copioni, lettere, indici*, a cura di Michela Baldini, Teresa Spignoli e del GRAP, sotto la direzione di Anna Dolfi, 2007 (CD-Rom allegato con gli indici della rivista e la schedatura completa di copioni e lettere).
6. Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, 2007 (CD-Rom allegato con il *Catalogo della Biblioteca di Oreste Macri*).
7. *Ruggero Jacobbi alla radio*, a cura di Eleonora Pancani, 2007.
8. Ruggero Jacobbi, *Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci, 2007.
9. Luciano Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, D'Annunzio*, 2009.
10. Ruggero Jacobbi, *Faulkner ed Hemingway. Due nobel americani*, a cura di Nicola Turi, 2009.
11. Sandro Piazzesi, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento. Con un inedito «Il Salterio Affetti Spirituali»*, 2009.
12. *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, 2009.
13. Giuseppe Dessì, *Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari, 2009.
14. Giuseppe Dessì, *Diari 1952-1962*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
15. Giuseppe Dessì, *Diari 1963-1977*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
16. *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza*, a cura di Francesca Nencioni. Con un'appendice di lettere inedite a cura di Monica Graceffa, 2012.
17. Giuseppe Dessì-Raffaello Delogu, *Lettere 1936-1963*, a cura di Monica Graceffa, 2012.

