

# TICONTRE

---

TEORIA TESTO TRADUZIONE

01

---

20  
14

**T**  
**B**

## TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO I - APRILE 2014

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari  
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

### Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),  
ANDREA BINELLI, MATTEO FADINI, FULVIO FERRARI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

### Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento – Paris Ouest Nanterre La Défense*), ROBERTO LUDOVICO (*Massachusetts – Amherst*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

### Redazione

DARIA BIAGI (*Roma*), VALENTINO BALDI (*Malta*), ANDREA BINELLI (*Trento*), SILVIA COCCO (*Trento*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ANDREA COMBONI (*Trento*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Trento*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), ALICE LODA (*Sydney*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), STEFANO PRADEL (*Trento*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), MARCO SERIO (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSIA VERSINI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

 La rivista *Ticontre. Teoria Testo Traduzione* e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

## Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – I (2014)

<i>Editoriale</i>	v
<b>TZVETAN TODOROV</b>	
a cura di C. Tirinanzi De Medici, A. Mingati e P. Tamassia	1
<i>Introduzione</i>	3
VLADISLAV TRETYAKOV, <i>Tzvetan Todorov: dalla scienza alla letteratura</i>	7
MIRYANA YANAKIÉVA, <i>Récit et vérité chez Tzvetan Todorov</i>	21
STOYAN ATANASSOV, <i>La naissance de la subjectivité et ses limites dans les études critiques de Tzvetan Todorov</i>	37
EUGENIO BOLONGARO, <i>The Fluidity of the Fantastic: Todorov's Legacy to Literary Criticism</i>	61
STEFANO LAZZARIN, <i>Vers une anthropologie de l'exil : le « second » Todorov</i>	85
GIACOMO TAGLIANI, <i>Teoria e retorica delle immagini. Tzvetan Todorov e la pittura</i>	103
<b>SAGGI</b>	123
CAMILLA PANICHI, <i>Narrare la guerra: da Vita e destino a Le Benevole</i>	125
VALENTINA FULGINITI, <i>Inventare l'altro. Forme di pseudo-traduzione nella scrittura di Salvatore Di Giacomo e Luigi Capuana</i>	141
<b>TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE</b>	161
FRANCA CAVAGNOLI, <i>Vaghezza e chiarezza: tradurre Il grande Gatsby</i>	163
TOMMASO PINCIO, <i>Il grande Gatsby: note a margine di una traduzione</i>	177
ROBERTO SERRAI, <i>«Too Many Gatsbys in the Fire»: un'occasione mancata?</i>	183
PIETRO TARAVACCI, <i>Don de la ebriedad di Claudio Rodríguez: dall'estasi della visione alla contemplazione del cantico</i>	197
<b>REPRINTS</b>	219
GIOVANNI MACCHIA, <i>Un inno incompiuto del Manzoni (con frammenti inediti)</i> (a cura di Andrea Comboni)	221
<b>INDICE DEI NOMI</b>	235
<b>CREDITI</b>	239
<b>NORME REDAZIONALI</b>	241



## EDITORIALE

Il primo volume del *Giornale storico della letteratura italiana* si apre con un *Programma* a firma dei tre direttori – Graf, Novati e Renier – nel quale si legge (pp. 2-3):

[...] il moltiplicare de' giornali è piuttosto, secondo alcuni, segno di sfacimento, che non di vigoria, poiché spesso è ripetuta la nota sentenza che il giornale uccide il libro. Giova peraltro far distinzione tra giornali e giornali. Il giornale, quale noi lo intendiamo, non soppianta il libro, ma lo prepara; esso è strumento vivo e incessantemente operoso della critica, è una creazione di quello spirito critico ond'è animata la scienza moderna. In esso si cimentano le opinioni, in esso si elaborano i materiali, in esso si compie tutto quel lavoro preparatorio, minuto e paziente, ond'esce poi la verità scientifica, costruita e provata: lavoro di molti, che non può aver luogo nel libro, ma richiede un campo libero e neutro. Non altro, insomma, è il giornale se non l'organo per cui il contributo continuo del sapere e dell'opera di molti passa mano mano in corpo di dottrina: al qual proposito importa di ricordare come oggimai il sapere cresca assai più pel lavoro paziente e minuto dei molti, che non per le larghe divinazioni dei pochi.

Il gruppo di dottorandi che ha proposto la nascita di *Ticontre* aveva in mente una pubblicazione periodica quale descritta sopra: una rivista nata dall'esigenza di fornire una piattaforma di discussione aperta, in grado di proporre una riflessione sul testo letterario innovativa, ma allo stesso tempo consapevole di quegli elementi che hanno reso la tradizione critica italiana una delle più importanti del mondo. Una rivista che intende offrire al dibattito contemporaneo gli spunti più interessanti provenienti dalle esperienze critiche (e letterarie) tanto italiane che straniere.

Per queste ragioni, il gruppo di studio e di ricerca, che si è presto allargato oltre la cerchia iniziale e che ha saputo coinvolgere studiosi di varie sedi, vuole che *Ticontre* si occupi di letteratura medievale, moderna e contemporanea, e ha deciso di non caratterizzare la rivista in direzione di specifiche tradizioni letterarie nazionali perché ritiene interessante valorizzare ciò che accomuna oltre a ciò che divide, evidenziando le somiglianze tra ciò che è apparentemente lontano assieme alle differenze di quanto è vicino.

Per permettere di trattare in un'unica rivista ambiti disciplinari alquanto eterogenei si è scelto di porre particolare attenzione al testo e alle sue dinamiche, in una prospettiva sia stilistica e filologica sia critico letteraria. L'apporto teorico dei contributi, che pure è giudicato indispensabile, dovrà necessariamente partire dal concreto dato testuale.

La rivista si articola in quattro parti: una sezione monografica, una di *Saggi* vari, una riguardante la *Teoria e pratica della traduzione* e, infine, i *Reprints*. Il sottotitolo della rivista contiene quindi una sorta di programma minimo di ricerca: attenzione al testo e alle sue dinamiche, interesse per l'aspetto teorico della creazione letteraria e per l'universo della traduzione. Il titolo, con il suo richiamo a Calvino, è un omaggio a chi ha saputo coniugare letteratura, critica, lavoro editoriale e pratica traduttiva.

La sezione monografica del primo numero è incentrata sulla figura e l'opera di Tzvetan Todorov, il cui percorso intellettuale è uno dei più ricchi e variegati nel panorama della critica contemporanea: seguirne le evoluzioni, le svolte e i ripensamenti significa pertanto ricomporre una storia di tale critica eclettica e appassionante. I sei interventi ospitati vertono su aspetti molto diversi e provengono da quattro nazioni: rimandiamo alla *Premessa* (pp. 3-5) per i dettagli. Le prossime sezioni monografiche avranno come tema *Letteratura-mondo e dintorni* (curatori: Stefano Calabrese, Antonio Coiro e Alice Loda) e *'In principio fuit interpretes': la traduzione come genesi e palingenesi della letteratura* (curatori: Paola Cattani, Matteo Fadini e Federico Saviotti).

Nelle pagine dedicate ai *Saggi* verranno pubblicati contributi di analisi critica e filologica, interventi riguardanti la storia e la teoria della letteratura e, infine, studi di letteratura comparata. Questa è la sezione nella quale vogliamo che i diversi specialismi e gli approcci multiformi, comunque ancorati al fatto letterario, dialoghino tra di loro. In questo primo numero i *Saggi* ospitano due interventi. Il primo, di Camilla Panichi (Siena), analizza *Vita e destino* di Grossman e *Le Benevole* di Littell, due romanzi che hanno, in tempi diversi, creato un caso letterario. Nel contributo sono messi a confronto i due diversi paradigmi attraverso i quali l'immaginario collettivo ha costruito la narrazione dell'evento guerra. Il secondo intervento, di Valentina Fulginiti (Toronto), mette a confronto due casi emblematici di pseudo-traduzione nella cultura meridionale post-unitaria: la beffa letteraria di Luigi Capuana e le «tedescherie» di Salvatore di Giacomo.

La sezione *Teoria e pratica della traduzione* inaugura le proprie colonne con una serie di contributi eterogenei. Pietro Taravacci propone la traduzione di quattro testi poetici tratti da *Don de la ebriedad* (prima raccolta di Claudio Rodríguez, uno dei più significativi poeti spagnoli della seconda metà del Novecento) preceduta da un breve saggio introduttivo che dà ragione della scelta effettuata, illustrando le linee strutturali e gli elementi fondamentali della qualità poetica dell'opera, che al suo apparire fu salutata come un vero evento letterario. Nell'intento di proporre una traduzione rispettosa dello stile dell'originale, il traduttore ha posto attenzione alle dominanti metriche e ritmiche dell'endecasillabo, scegliendo di affidare il risultato al lettore, senza la mediazione di alcuna nota tecnica alla traduzione.

Sempre in questa sezione entrano poi tre interventi che compongono un caso di studio specifico. Seguendo un copione ormai classico, infatti, le maggiori case editrici italiane hanno colto l'occasione del settantenario dalla morte di Francis Scott Fitzgerald (1940) per avviare la ripubblicazione delle opere, approfittando così dell'estinzione dei diritti d'autore. In particolare, non è passata inosservata l'imponente mole di edizioni de *Il Grande Gatsby* realizzate a grappolo negli ultimi tre anni. A sorprendere, una volta tanto in chiave positiva, è l'ottima qualità di molte delle traduzioni giunte sugli scaffali delle librerie, evidente segnale della crescente attenzione accordata all'operato dei traduttori anche presso i nostri editori. Senza dubbio non corrispondono al prototipo dell'operazione commerciale raffazzonata e modaiola le traduzioni realizzate da Franca Cavagnoli per Feltrinelli, Tommaso Pincio per Minimum Fax e Roberto Serrai per Marsilio. Lo testimonia il premio per la traduzione Von Rezzori – Città di Firenze che è stato loro attribuito ex aequo nell'ambito del Festival degli Scrittori. A oltre due anni da quell'o-

norificenza e placato il clamore iniziale, *Ticontre* ha chiesto ai tre vincitori di tornare ad interrogarsi su cosa significhi tradurre oggi, in Italia, e alla luce delle versioni precedenti, un classico quale continua ad essere *The Great Gasby*.

Infine, nei *Reprints* troveranno posto traduzioni di testi di grande importanza scientifica finora mai tradotti in italiano, nonché la riproposizione di saggi difficilmente reperibili (perché andati fuori stampa, pubblicati su riviste poco diffuse, ecc.) giudicati di particolare rilevanza. In questo primo numero si ripubblica il saggio di Giovanni Macchia *Un inno incompiuto del Manzoni (con frammenti inediti)*, un precoce e riuscito esercizio di critica delle varianti condotto sull'incompiuto inno manzoniano *Ognissanti*, apparso per la prima volta nel 1947. La sezione avrebbe dovuto ospitare la ristampa del *Preface* (1965) di P. O. Kristeller all'*Iter Italicum*, saggio notevolissimo, ma non molto noto a causa della sua collocazione editoriale. Spiace dover comunicare che la casa editrice Brill non ha concesso i diritti di ristampa per quel testo, nonostante sia da tempo fuori catalogo e non sia in programma alcuna ristampa. Il libero accesso alla letteratura scientifica è un valore che talvolta confligge con le logiche di mercato.

La rivista avrà cadenza semestrale e uscirà in primavera e in autunno. Abbiamo optato per la pubblicazione online tramite il sistema OJS, per ragioni scientifiche ed etiche. Gli strumenti informatici permettono infatti una maggiore diffusione dei risultati delle ricerche, scongiurando l'alto rischio di inerzia e invisibilità che una rivista di scarsa diffusione oggi correrebbe. Accanto e assieme a queste considerazioni, ce ne sono altre, di natura etica: le riviste accademiche hanno un costo di copertina molto elevato e le spese iniziali per questo tipo di pubblicazioni sono ingentissime. In un momento nel quale la ricerca universitaria, e quella umanistica in particolare, soffre di pesante carenza di fondi, abbiamo deciso di non investire le scarse risorse esistenti nella gestione di un periodico cartaceo e abbiamo scelto di distribuire *Ticontre* con una licenza *open access*, utilizzando software (L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X) e impiegando font (EB Garamond) anch'essi liberi. Convinti però che una pubblicazione elettronica debba avere la qualità anche tipografica di una rivista cartacea, oltre che le medesime cure redazionali, abbiamo voluto che *Ticontre* esistesse anche come volume unitario, con una copertina e un sommario, per segnalare che non si tratta di una mera somma di contributi, ma di un progetto organico.

La seconda, felice, anomalia di *Ticontre* è rappresentata dall'organigramma: pubblicazione periodica nata dall'idea di giovani studiosi, che hanno trovato docenti pronti a sostenerli, la rivista è retta da un Comitato direttivo e può vantare un Comitato scientifico nei quali trovano posto dottorandi e ricercatori non strutturati, accanto a studiosi di riconosciuto prestigio.

*Il Comitato direttivo*

**COME CITARE QUESTO ARTICOLO**

*Editoriale*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 1 (2014), pp. v–viii.  
L'articolo è reperibile al sito [www.ticontre.org](http://www.ticontre.org).

**INFORMATIVA SUL COPYRIGHT**

 La rivista *Ticontre. Teoria Testo Traduzione* e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

# TZVETAN TODOROV

A CURA DI CARLO TIRINANZI DE MEDICI,

ADALGISA MINGATI E PAOLO TAMASSIA



## INTRODUZIONE

CARLO TIRINANZI DE MEDICI, ADALGISA MINGATI E PAOLO TAMASSIA

Il percorso intellettuale di Tzvetan Todorov può senz'altro essere considerato uno dei più ricchi e variegati nella storia della critica. La sua produzione è vastissima e comprende oltre quaranta volumi: dalla sua antologia *Théorie de la littérature* (1965), che portava all'attenzione della critica occidentale il formalismo russo, all'*Introduction à la littérature fantastique* (1970), forse la più brillante analisi mai scritta sulla letteratura fantastica, passando per *Poétique de la prose* (1971) e *Qu'est-ce que le structuralisme?* (1977), fino a *Théories du symbole* (1977), *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique* (1981), *La Conquête de l'Amérique* (1982), *Critique de la critique* (1984) e, più recentemente, *La Vie commune. Essais d'anthropologie générale* (1995), *L'Esprit des Lumières* (2006) e *La Littérature en péril* (2007). Todorov ha toccato nei suoi scritti tutte le tendenze culturali più importanti dell'ultimo cinquantennio, dalla diffusione del metodo strutturale alla "scoperta" di Bachtin, dal successo degli studi culturali all'interesse per le scienze umane e la storia delle idee.

Seguire l'evoluzione e le svolte del suo pensiero, i cambi di prospettiva e i differenti oggetti su cui la sua analisi si è concentrata significa comporre una storia della critica degli ultimi cinquant'anni: la sua opera funziona perfettamente come un barometro, mettendo in risalto i mutamenti nei rapporti di forza che di volta in volta si sono verificati nello spazio culturale.

Ciò che ci siamo proposti di fare per la prima sezione monografica di «Ticontre» è stato proprio tentare di utilizzare i lavori di Todorov per osservare il campo della critica nella media durata, nelle sue mutazioni e nei suoi ripensamenti, ma anche – attraverso l'indagine di singoli testi, o piccoli gruppi di testi – di ripensare criticamente diverse fasi della teoria letteraria. È infatti necessario, rispetto all'esaurirsi della spinta propulsiva degli studi culturali, chiedersi cosa della fase semiotico-strutturalista andrebbe recuperato (esigenza già segnalata, tra molti altri, da Cesare Segre in due suoi volumi: *Notizie dalla crisi*, 1992, e *Ritorno alla critica*, 2001) e anche se ci siano stati eccessi, e in tal caso quali, nelle tendenze post-strutturaliste diffusesi a partire dai primi anni Ottanta e, successivamente, nel gesto tipico degli studi culturali di porre al centro la teoria, spesso senza argini o ancore testuali. In quest'ottica pensiamo che i contributi qui presentati offrano spunti significativi per approfondire la conoscenza dell'opera critica di Todorov e per ripensare, attraverso di essa, alcuni dei principali punti di svolta attraversati dalla critica letteraria.

I sei saggi di cui si compone questa sezione monografica esaminano aspetti diversi dell'opera del critico bulgaro. I primi tre, prendendo in esame i lavori di Todorov nel loro complesso e concentrandosi su costanti e varianti del suo pensiero, presentano un carattere più marcatamente teorico. Vladislav Tretyakov, dopo un breve panorama introduttivo sulla ricezione dell'opera di Todorov in Russia, mette a fuoco l'evoluzione del suo approccio teorico all'idea di letteratura. La transizione dall'idea di letteratura come *semiosis* all'idea di letteratura come *mathesis*, ovvero il passaggio dalle ricerche di una sua definizione strutturale alla tendenza ad attribuirle una definizione funzionale, secon-

do lo studioso russo trovano una stringente analogia nel percorso evolutivo del maestro di Todorov, Roland Barthes, e risultano in generale caratteristici della storia della Teoria. Miryana Yanakiéva indaga invece la relazione tra verità e racconto, che la studiosa ritiene il punto fondamentale di tutta l'opera critica di Todorov. In questa prospettiva tiene conto del duplice senso del termine "verità", così come individuato da Todorov stesso: la "verità adeguazione", ossia ciò che permette di stabilire i fatti, e la "verità svelamento", quella che svela la natura di un fenomeno. Nel suo intervento Stoyan Atanassov si propone di ripercorrere criticamente l'evoluzione dello statuto della soggettività nelle opere critiche di Todorov. In questa ricognizione individua la possibilità di distinguere quattro istanze dell'io: esistenziale, autobiografico, critico e cognitivo. I restanti tre interventi, invece, osservano singole opere o gruppi omogenei di opere. Così Eugenio Bolongaro si concentra su *La letteratura fantastica*, proponendo una sorta di *close reading* del testo critico, che viene analizzato nel dettaglio, capitolo per capitolo, così da far emergere le linee di ricerca suggerite in questo celebre libro, talvolta in opposizione con i significati manifesti sostenuti da Todorov. Stefano Lazzarin, invece, analizza in particolare il "secondo" Todorov, offrendo un quadro complessivo della sua opera dopo la "svolta" degli anni Ottanta. Prende in considerazione quella che chiama una "antropologia dell'esilio" della quale rintraccia l'origine negli anni di *acculturazione* — il periodo del suo arrivo a Parigi dove era giunto da Sofia. Nel suo saggio, infine, Giacomo Tagliani prende in esame un settore quantitativamente marginale, ma non per questo teoricamente meno importante, della riflessione di Todorov: le arti visive. L'analisi qui si concentra sui due volumi dedicati, rispettivamente, allo studio della pittura olandese del Seicento (*Éloge du quotidien*, 1993) e di quella fiamminga del Rinascimento (*Éloge de l'individu*, 2000). Criticando le metodologie della storia dell'arte più tradizionale, Todorov propone un approccio interdisciplinare allo studio delle immagini, che utilizzi strumenti analitici (di matrice semiotico-strutturalista) e interpretativi (ermeneutici, antropologici) in grado di esplicitare quel pensiero, inteso come una delle dimensioni essenziali della pittura, che si manifesta nelle modalità della rappresentazione — un'ipotesi teorica e metodologica in grado di evidenziare a tutt'oggi la propria validità.

La varietà degli interventi, a livello sia di prospettive e metodologie sia di oggetti di studio, testimonia non solo la varietà, attualità e vitalità del pensiero critico todoroviano, ma anche l'utilità di ritornare sui testi critici, più o meno famosi, per interrogarli direttamente in quanto *testi*: un approccio ancor più utile quando essi finiscono per essere pietrificati o sclerotizzati nella vulgata, ridotti a strumenti, repertori di dispositivi o di concetti, come spesso accade ai grandi classici. L'auspicio è di aprire un dibattito che tocchi i nodi vivi della teoria e della pratica critica, che possa continuare su queste o altre pagine.

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

CARLO TIRINANZI DE MEDICI, ADALGISA MINGATI E PAOLO TAMASSIA, *Introduzione*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 1 (2014), pp. 3-5.

L'articolo è reperibile al sito [www.ticontre.org](http://www.ticontre.org).

### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista *Ticontre. Teoria Testo Traduzione* e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



## TZVETAN TODOROV: DALLA SCIENZA ALLA LETTERATURA

VLADISLAV TRETYAKOV – Mosca

Nell'introduzione viene presentato un saggio bibliografico sullo Tzvetan Todorov "russo". Il grado di assimilazione, se non di notorietà, della sua opera in Russia rimane esiguo, fatto sorprendente per una serie di motivi, tra cui le origini e la biografia di Todorov, il grande interesse degli studiosi russi di scienze umane per la teoria occidentale, nonché il boom traduttivo degli ultimi decenni in Russia. Per le scienze umane russe, il lavoro principale di Todorov rimane l'articolo *The Notion of Literature* (1973), ma è piuttosto noto anche il suo libro sul fantastico. Nella parte principale del presente saggio viene esaminata l'evoluzione dell'approccio alla letteratura di Todorov, che negli anni 1960-1970 è stato una delle figure principali dello strutturalismo, mentre col tempo è diventato un oppositore della Teoria. Il suo cammino dall'idea di letteratura come *semiosis* all'idea di letteratura come *mathesis*, dalle ricerche di una definizione strutturale della letteratura a quelle di una

sua definizione funzionale – un iter che, usando la formula di Roland Barthes, potrebbe essere definito, appunto, "dalla scienza alla letteratura" – viene messo a confronto con l'evoluzione dello stesso Barthes (molto più noto in Russia di Todorov). La traiettoria tracciata nell'articolo non accomuna solo questi due autori ed è in un certo senso caratteristica della teoria contemporanea.

I start with a bibliographical overview of the 'Russian' Tzvetan Todorov, who's been famous in Russia, strangely enough, only for his early works like *The Notion of Literature*. Then I discuss the evolution of Todorov's views, from the structuralist approach in 1960-70s to his anti-Theory of recent decades. His way to the idea of literature as 'mathesis,' and to search for the functional definition of literature turns out similar to Roland Barthes' evolution, and somehow typical for contemporary theory.

Nel giugno 2013 Tzvetan Todorov ha nuovamente visitato la Russia (la prima volta vi era stato nel 1959), dove ha partecipato all'VIII Festival Internazionale del Libro di Mosca e ha tenuto delle conferenze. A San Pietroburgo ha parlato di *Avanguardia creativa e regimi totalitari*, a Mosca invece dei *Percorsi dell'intellettuale nel mondo moderno*. In questa seconda lezione si è soffermato sulla prima parte della sua biografia – la fuga dalla Bulgaria socialista, con la sua critica letteraria marxista, e l'arrivo in Francia, dove insieme a critici che condividevano le sue idee si era adoperato per rendere l'analisi letteraria più scientifica, vale a dire orientata verso il testo e concentrata sugli apparati formali. Com'è noto, lì conobbe Gérard Genette e divenne allievo di Roland Barthes, contribuendo in modo significativo allo sviluppo della semiologia e dello strutturalismo, prima di rivolgersi negli anni Ottanta a metodologie e problematiche molto diverse. Purtroppo, qui a Mosca non ha avuto molto tempo per parlare di questa seconda metà del suo percorso e delle idee collegate a questo periodo, di cui il pubblico in realtà non sapeva molto. In effetti, in Russia il secondo Todorov è stato tradotto e letto in modo insufficiente, il che è abbastanza strano considerando le sue origini e la sua biografia, il suo contributo alla divulgazione in Francia del Formalismo russo e dell'opera di Michail Bachtin,<sup>1</sup> senza contare il boom di traduzioni che nei due ultimi decenni ha visto la pubblicazione del-

<sup>1</sup> Si vedano il volume *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, a cura di Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1965 [ed. it. *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Tzvetan Todorov, Torino, Einaudi, 1968] e il suo libro *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, suivi de *Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981 [trad. it. *Michail Bachtin. Il principio dialogico*, trad. da Anna Maria Marietti, Torino, Einaudi, 1990].

le versioni russe dei libri di Roland Barthes, Gérard Genette, Michel Foucault, Jacques Derrida e di altri teorici francesi.

Il primo saggio di Todorov tradotto in russo fu il manifesto *Poétique*.<sup>2</sup> Successivamente apparvero le traduzioni della breve relazione *Sémiotique de la littérature* (1974) e di *La notion de littérature* (pubblicato per la prima volta in inglese nel 1973).<sup>3</sup> Quest'ultimo è stato ristampato in russo almeno due volte, nel 1998 e nel 2001, e sembra essere a tutt'oggi il lavoro più noto di Todorov in Russia. Molto meno conosciute sono le traduzioni di *La grammaire du récit* (1968) e di un saggio tratto da *Poétique de la prose* (Seuil, 1971), apparse rispettivamente nel 1978 e nel 1998.

Il libro di Todorov meglio conosciuto in Russia è *Introduction à la littérature fantastique*, la cui traduzione (opera di Boris Narumov) è stata pubblicata nel 1997 e, in seconda edizione, nel 1999.<sup>4</sup> I recensori hanno accolto favorevolmente il libro, che è stato visto come un'introduzione non solo agli studi sulla fantascienza, ma agli studi letterari in genere. Allo stesso tempo, è stata rilevata la scarsa qualità dell'edizione, dovuta non solo a errori di stampa e imperfezioni presenti nella traduzione. Dopo ventisette anni dalla versione originale del libro, non solo alcune delle sue idee erano state riviste dall'autore, ma la pubblicazione "scientifica" russa non conteneva in realtà né un'introduzione, né un commento.<sup>5</sup>

Il secondo – e ultimo, finora – libro di Todorov pubblicato in russo è *Théories du symbole*.<sup>6</sup> Numerosi libri che egli ha scritto tra gli anni 1980 e gli anni 2000, compreso quello su Marina Tzvetaja, devono ancora essere letti e sono spesso del tutto sconosciuti in Russia.<sup>7</sup> Così, quando dopo quella conferenza a Mosca l'ospite ha ringraziato Todorov e lo ha definito «una figura emblematica per diverse generazioni di studiosi russi di scienze umane», si è trattato di un'esagerazione adulatoria. A meno che quelle parole non si riferissero al "primo" Todorov, visto che oggi egli è conosciuto e apprezzato in Russia come critico letterario, semiologo e teorico dello strutturalismo – ma non come filosofo o scrittore di saggi sull'arte, la storia e la politica del XX secolo.

Le uniche pubblicazioni attraverso le quali i lettori russi potevano avere un'idea degli attuali interessi di Todorov e delle sue vedute sono un paio di saggi e un'intervista. I saggi erano dedicati a Michail Bachtin, la conoscenza delle cui opere ha svolto un ruolo crucia-

2 TZVETAN TODOROV, *Poétique*, in *Qu'est-ce que le structuralisme?*, a cura di Oswald Ducrot et al., Paris, Seuil, 1968; tradotto da Aleksandr Žolkovskij e incluso nella raccolta EVGENIJ JAKOVLEVIČ BASIN e MARK JAKOVLEVIČ POLJAKOV (a cura di), *Strukturalizm: "za" i "protiv"*, Moskva, Progress, 1975, Moskva, Progress, 1975, pp. 37-113.

3 TZVETAN TODOROV, *Sémiotique de la littérature*, in *A Semiotic Landscape*, proceedings of the first congress of the international association for semiotic studies, Milan, June 1974, a cura di Seymour Chatman et al., Paris-New York, Mouton-The Hague, 1979, pp. 721-725; *The Notion of Literature*, in «New Literary History», v (1973), pp. 5-16. Entrambi pubblicati nella raccolta *Semiotika* edita da Jurij Stepanov (Moskva, Raduga, 1983), pp. 350-354 e pp. 355-369.

4 TZVETAN TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970; *Vvedenie v fantastičeskiju literaturu*, trad. da Boris Narumov, Moskva, Dom intellektual'noj knigi, 1997.

5 Cfr. «Novoe Literaturnoe Obozrenie», XXXII (1998), pp. 359-366.

6 TZVETAN TODOROV, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977; *Teorii simvola*, trad. da Boris Narumov, Moskva, Dom intellektual'noj knigi, 1998.

7 A eccezione di *L'homme dépaycé* (1996), estratti del quale sono apparsi su «Inostrannaja literatura», VI (1998), pp. 200-211.

le nel cambiamento di orientamento metodologico di Todorov nei tardi anni Settanta: *Monologue et dialogue: Jakobson et Bakhtine*<sup>8</sup> e *L'Héritage de Bakhtine*.<sup>9</sup> L'intervista è stata pubblicata su «Voprosy literary» nel 2006 con il titolo “*Bez angelov my obojtis' možem, a vot bez drugich ljudej – net*” [Possiamo fare a meno degli angeli, ma delle altre persone no].<sup>10</sup> Come ha commentato l'intervistatore, Georgij Kosikov, la svolta metodologica di Todorov può essere descritta in breve come una transizione «dal testo come struttura al suo “contenuto”, e poi al dialogo tra soggetti creatori di testi». <sup>11</sup> Com'è avvenuta questa transizione, quali ripensamenti ha comportato, essa ha riguardato soltanto Todorov? Si tratta di una domanda sulla quale, in effetti, merita soffermarsi; come cercherò di dimostrare, il riorientamento di Todorov, che ha comportato un cambiamento di vedute sia per quanto concerne la critica letteraria, sia riguardo alla letteratura, trova in effetti una stringente analogia nella storia della Teoria.

\* \* \*

Nel celebre articolo *The Notion of Literature (La notion de littérature)* – a tutt'oggi una delle opere di Todorov più conosciute in Russia – lo studioso scriveva: «It is possible that literature is only a functional entity. But we [...] shall assume [...] that it also has a structural identity, and attempt to find out what it is». Dopo avere esaminato varie enunciazioni, egli era arrivato alla conclusione che è impossibile fornire una definizione precisa della letteratura, così come non è possibile darne una dell'uso non letterario, “normale” della lingua: «It seems obvious that this “usage”, which includes jokes as well as practical conversation, the ritualistic language of administration and law as well as that of the journalist or the politician, scientific as well as philosophical and religious writing, is not a single entity at all». Sebbene la letteratura possieda alcune caratteristiche formali che è possibile studiare in modo proficuo, tuttavia esse non rappresentano dei criteri per determinare la letteratura in quanto tale: «Whether or not the functional notion is legitimate, the structural notion definitely is not». <sup>12</sup> Questa tesi appare in perfetta consonanza con l'ulteriore evoluzione dell'autore, che ben presto inizierà a parlare in modo sempre più costante della letteratura come di un'«entità funzionale». Già nel 1984 Todorov ne sottolinea con insistenza il significato esistenziale: la letteratura sarebbe inutile, «se non permettesse di capire meglio la vita»; la letteratura «non è soltanto ricerca della verità, essa è anche ricerca della verità». <sup>13</sup>

8 TZVETAN TODOROV, *Monologue et dialogue : Jakobson et Bakhtine*, in «Acta Linguistica Hafniensia», XXIX (1997), pp. 49-74; *Monolog i dialog: Jakobson i Bachtin*, in «Dialog. Karnaval. Chronotop», I-II (2003).

9 TZVETAN TODOROV, *L'Héritage de Bakhtine*, in *Les Facettes du dire. Hommage à Oswald Ducrot*, a cura di Marion Carel, Paris, Kime, 2002; *Nasledie Bachtina*, in «Voprosy Literary», I (2005).

10 TZVETAN TODOROV, “*Bez angelov my obojtis' možem, a vot bez drugich ljudej – net*”, in «Voprosy Literary», I (2006), pp. 58-73. Cfr. anche le risposte di Todorov al questionario proposto in occasione del cinquantenario della rivista: *Otveti na «Voprosy Literary»*, in «Voprosy Literary», III (2008), pp. 93-94.

11 TODOROV, “*Bez angelov my obojtis' možem, a vot bez drugich ljudej – net*”, cit., p. 59.

12 TODOROV, *The Notion of Literature*, cit., alle pp. 7, 14, 16.

13 TZVETAN TODOROV, *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil, 1984, pp. 188-189.

Dopo trentaquattro anni, nel numero speciale *What Is Literature Now?* la rivista «New Literary History» ritorna sulla questione pubblicando, assieme alla riedizione di *The Notion of Literature*, il nuovo articolo di Todorov *What Is Literature For?*<sup>14</sup> Se nel 1973 Todorov aveva messo in discussione il concetto di letteratura, la cui esistenza non rendono evidente «neither the mere existence of the term, nor the fact that a whole university system is based upon it»,<sup>15</sup> nel 2007 egli esprime i propri dubbi riguardo al contenuto dei corsi universitari. I principali nemici del Todorov odierno sono la retorica e la poetica: lo studioso, che negli anni 1960-1970 è stato una figura di primo piano dello strutturalismo francese, che ha elaborato e difeso la poetica in opposizione all'insegnamento della letteratura come documento storico o biografico, all'epoca prevalente nel sistema scolastico francese, oggi guarda alla letteratura dal punto di vista secondo cui essa «lets each one of us fulfill our human potential».<sup>16</sup>

Buona parte dell'articolo è dedicata all'analisi critica dell'attuale insegnamento della letteratura in Francia. A scuola, evidenzia Todorov, «pupils do not learn what literature talks about but instead what critics talk about».<sup>17</sup> Pur non avendo mai insegnato in una scuola, Todorov consulta i documenti ufficiali (ad esempio, il bollettino del Ministero dell'Educazione Nazionale) e si convince del fatto che l'insegnamento si basa sul principio secondo cui lo scopo dell'analisi di un'opera letteraria è quello di entrare in possesso degli strumenti (relativi alla semiotica, alla pragmatica, alla retorica e alla poetica) che vengono impiegati nell'analisi dell'opera. Secondo Todorov, la ragione di ciò sta nei cambiamenti avvenuti nell'insegnamento universitario all'epoca della generazione precedente, quella degli anni Sessanta (quando gli attuali insegnati erano degli studenti). Anche prima di allora agli studenti non veniva richiesto di ragionare sul significato delle opere, ma di studiare ciò che ne rappresenta la cornice: la biografia dell'autore, le varianti del testo ecc., e all'epoca Todorov voleva solo trovare un equilibrio tra questo approccio e quelli che egli conosceva sulla base dei lavori dei formalisti russi, dei teorici tedeschi dello stile e della forma, dei «nuovi critici» americani. Ma «the spirit of May, 1968 [...] completely changed the structure of the university and the existing hierarchies. The pendulum did not stop swinging when it reached the midpoint and went very far in the opposite direction, reaching the point of exclusive concentration on intrinsic approaches and on the categories of literary theory».<sup>18</sup>

Secondo Todorov, questa tradizione universitaria è stata condotta fino all'assurdo in quelle ricerche contemporanee che considerano l'opera come un fenomeno di tipo prettamente linguistico, autosufficiente, chiuso in se stesso, un punto di vista che oggi nelle università francesi viene presentato come evidente di per sé (per cui lo studio del significato dell'opera viene rimpiazzato dallo studio degli strumenti finalizzati alla sua analisi) e, come se non bastasse, è rilevabile non solo tra le mura dei licei e delle università, ma anche tra i recensori letterari e addirittura tra gli stessi scrittori – a questo punto Todorov passa a criticare la letteratura francese contemporanea, una critica che, come si può

14 TZVETAN TODOROV, *What Is Literature For*, in «New Literary History», xxxviii (2007), pp. 13-32.

15 TODOROV, *The Notion of Literature*, cit., p. 5.

16 TODOROV, *What Is Literature For*, cit., p. 17.

17 *Ivi*, p. 18.

18 *Ivi*, p. 20.

immaginare, presenta un carattere prevalentemente etico. Todorov condanna anche gli strutturalisti, i quali «now dominate the schools», e «the recent “deconstructionist” movement», il quale «does not provide an alternative. Its partisans can, it is true, raise questions about the way the literary work relates to truth and values, but only to find – or rather, to declare, because they know this in advance, since this is their dogma – that the work is fatally incoherent, that it succeeds in affirming nothing, and that it subverts its own values: this is what it means to deconstruct a text».<sup>19</sup>

Secondo la concezione “corretta” della letteratura, invece, «Literature can do a lot. It can hold out a helping hand when we are profoundly depressed, guide us toward the other human beings around us, make us better understand the world, and help us to live. [...] because it reveals the world to us, it can also transform each of us from the inside. Literature has a vital role to play...». Todorov chiarisce la propria posizione:

Like philosophy and like the humanities, literature is made of thought and knowledge about the psychic and social world in which we live. The reality that literature aims to understand is, simply – yet, at the same time, nothing is more complex – human experience. This is why we can say, rightly, that Dante or Cervantes teaches us at least as much about the human condition as even the greatest of sociologists or psychologists, and that there is no incompatibility between the first knowledge and the second.

Ma fra di esse esistono anche delle differenze – qui Todorov passa a definire le caratteristiche che distinguono la letteratura dagli altri tipi di discorso: il portato esperienziale unico (*vs* l’astrazione filosofica), la molteplicità di interpretazioni (*vs* l’univocità scientifica). Oltre a questo, la letteratura si contrappone (questa volta nei due significati della parola: “contrapporsi” e “opporsi”) a un altro discorso: si tratta dei «common places of a period, received ideas that constitute public opinion, habits of thought, routines and stereotypes, what we can also call “dominant ideology”, prejudice or clichés».<sup>20</sup> Se nell’*Emilio* di Rousseau l’“educazione al negativo” era rappresentata dall’astenersi dalla lettura (al fine di evitare ogni tentazione di riprodurre le opinioni altrui), nella nostra epoca, nella quale il controllo delle menti più giovani si esercita attraverso la televisione, i libri possono al contrario aiutare i giovani a “liberare la mente”, perché la letteratura, a differenza del discorso religioso, etico o politico, non formula un sistema di prescrizioni, evitando in tal modo la censura. L’articolo si conclude con le seguenti parole: «If we can agree on this aim for the teaching of literature, which would no longer simply serve to create more teachers of literature, it is easy to articulate the spirit of such teaching: we need to include the works of the past in the great dialogue among humans, the dialogue that started at the dawn of time and in which each one of us, however small our part, still participates».<sup>21</sup>

Se poniamo le tesi di Todorov nel contesto delle discussioni teoriche sul concetto di letteratura e sui confini tra i vari tipi di discorso, esse appaiono come la continuazione di quelle antiche discussioni. Obiettando agli strutturalisti e ai poststrutturalisti, Todorov

19 *Ivi*, pp. 22, 21.

20 *Ivi*, pp. 25-26.

21 *Ivi*, p. 32.

si esprime in primo luogo contro la riduzione della letteratura alle sue stesse caratteristiche formali, riduzione che implica la sua separazione dalla realtà e, allo stesso tempo, la diluizione in essa della realtà. Si tratta dell'assolutizzazione dell'autoreferenzialità della letteratura, una concezione secondo la quale il testo letterario non entra in un rapporto referenziale col "mondo", come accade con le frasi tratte dal nostro discorso quotidiano, esso "rappresenta" solo se stesso, ed è per questo che la letteratura manifesta una somiglianza più con la matematica che con la lingua di tutti i giorni; il discorso letterario non è né sincero né falso, è reale solo in relazione alle proprie premesse – era più o meno così che Todorov riassumeva a quel tempo (nella *Introduction à la littérature fantastique*) le valutazioni espresse nella *Anatomy of Criticism* (1957) di Northrop Frye. Le fonti di questa concezione, così importante per la teoria, vanno ricercate non solo nell'opera di Stéphane Mallarmé e nelle idee di Paul Valéry, ma anche nei lavori dei formalisti russi e, infine, nella linguistica di Ferdinand de Saussure. Il suo postulato in base al quale il significato dell'elemento linguistico può essere spiegato partendo dalla lingua intesa come sistema di differenze, e non dalla realtà extralinguistica, ha giocato un ruolo fondamentale nello sviluppo della teoria.

In seguito si è proposto di estendere questa ipotetica caratteristica del discorso letterario quasi a tutti gli altri tipi di discorso. L'episodio più lampante nell'ambito della discussione sulla "letterarietà" dei discorsi non letterari, ma almeno all'apparenza anch'essi autoreferenziali, fu l'*Exkurs zur Einebnung des Gattungsunterschiedes zwischen Philosophie und Literatur* in *Der philosophische Diskurs der Moderne* (1985) di Jürgen Habermas, indirizzato contro una simile equiparazione tra il discorso letterario, tradizionalmente ritenuto "non quotidiano", e i discorsi filosofico e scientifico. Al centro dell'attenzione di Habermas vi è la discussione sviluppatasi negli anni 1976-1977 tra Jacques Derrida e John Searle a proposito della teoria degli atti linguistici di John Austin, ricostruita in seguito da Jonathan Culler, il quale, prendendo le parti di Derrida, mostra «il fallimento di ogni tentativo compiuto per separare l'ambito quotidiano del linguaggio abituale da un uso linguistico "insolito", "deviante" dai casi tipici». <sup>22</sup> Si tratta del libro di Culler *On Deconstruction* (1982), nel quale tuttavia si sottolinea come sarebbe una semplificazione eccessiva

[to] treat deconstruction as an attempt to abolish all distinctions, leaving neither literature nor philosophy, but only a general, undifferentiated textuality. On the contrary, a distinction between literature and philosophy is essential to deconstruction's power of intervention: to the demonstration, for example, that the most truly philosophical reading of a philosophical work – a reading that puts in question its concepts and the foundations of its discourse – is one that treats the work as literature, as a fictive rhetorical construct whose elements and order are determined by various textual exigencies. Conversely, the most powerful and apposite readings of literary works may be those that treat them as philosophical

22 « [...] jeder Versuch, den alltäglichen Bereich der normalen Sprache gegen einen "ungewöhnlichen", von Standardfällen "abweichenden" Sprachgebrauch abzugrenzen, scheitert» (JÜRGEN HABERMAS, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1985, p. 228 [trad. it. JÜRGEN HABERMAS, *Il discorso filosofico della modernità. Dodici lezioni*, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 197]).

gestures by teasing out the implications of their dealings with the philosophical oppositions that support them.<sup>23</sup>

In un modo o nell'altro, Culler pronuncia effettivamente una tesi derridiana, spia-cevole per Habermas:

Deconstruction's demonstration that these hierarchies are undone by the workings of the texts that propose them alters the standing of literary language. If serious language is a special case of the nonserious, if truths are fictions whose fictionality has been forgotten, then literature is not a deviant, parasitical instance of language. On the contrary, other discourses can be seen as cases of a generalized literature, or archi-literature.<sup>24</sup>

Habermas ritiene per molti versi responsabile della creazione di questo stato di cose Roman Jakobson, il quale già nel 1919 aveva attribuito una funzione poetica a tutte le espressioni linguistiche senza eccezione e aveva affermato, come ricorda lo studioso tedesco, che «la linguistica, quando indaga la funzione poetica, non può limitarsi soltanto all'ambito della poesia».<sup>25</sup> E ora Derrida, erede di questa idea e negatore dell'esistenza di un «regno autonomo della finzione», tende a «analizzare qualsiasi discorso secondo il modello del linguaggio poetico».<sup>26</sup> Habermas vede il suo compito nel difendere «(contro la ricostruzione degli argomenti di Derrida fatta da Culler) [...] la possibilità di distinguere il linguaggio normale da forme derivate»,<sup>27</sup> e successivamente nell'indicare il metodo per tale distinzione (*Abgrenzung*).

Esempio più tardo di una simile opposizione derivante dalla teoria della “letterarizzazione”, ossia dell'equiparazione tra letteratura e discorsi non letterari, risulta essere, per l'appunto, l'articolo di Tz. Todorov *What Is Literature For?*, indirizzato contro la teoria e la poetica – ovvero contro quel significato che esse hanno acquisito negli anni seguenti:

Unlike the classic structuralist, who set aside any question about the truth of texts, the poststructuralist is willing to look at such questions, but only to proclaim that they will never be answered. The text can only state one truth, namely

23 JONATHAN CULLER, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1986, pp. 149-150.

24 *Ivi*, p. 181.

25 « [...] die Linguistik, wenn sie die poetische Funktion untersucht, nicht nur auf das Gebiet der Dichtung beschränken» (HABERMAS, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, cit., p. 235 [trad. it. *Il discorso filosofico della modernità*, cit., p. 203]). Il discorso riguarda lo studio sulla lingua di Chlebnikov dal titolo *Novejšaja russkaja poezija*, nel quale Jakobson, contrapponendo la lingua poetica alla lingua naturale, pronunciò la famosa tesi: «Поэзия есть язык в его эстетической функции. Таким образом, предметом науки о литературе является не литература, а литературность, т.е. то, что делает данное произведение литературным произведением» [La poesia è la lingua nella sua funzione estetica. In questo modo, oggetto della scienza della letteratura non è la letteratura, ma la letterarietà, ossia ciò che rende la data opera un'opera letteraria] (ROMAN JAKOBSON, *Raboty po poetike*, Moskva, Progress, 1987, p. 275).

26 « [...] beliebige Diskurse nach dem Muster der poetischen Sprache analysieren» (HABERMAS, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, cit., p. 240 [trad. it. HABERMAS, *Il discorso filosofico della modernità*, cit., p. 208]).

27 « [...] (gegen Cullers Rekonstruktion Derridascher Argumente) die Möglichkeit einer Abgrenzung der Normalsprache gegenüber abgeleiteten Formen» (HABERMAS, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, cit., p. 232 [trad. it. *Il discorso filosofico della modernità*, cit., p. 202]).

that truth does not exist or that it is forever inaccessible. This conception of language extends beyond literature and, especially in American universities, concerns disciplines whose relationship with the world had never previously been in doubt. So history, law, and even the natural sciences are described as just so many literary genres, with their rules and conventions; identified with literature, which is only supposed to obey its own rules, these disciplines have become in their turn closed and self-sufficient objects.<sup>28</sup>

Quale azzeccata esemplificazione Todorov avrebbe potuto qui citare il libro, uscito sette anni prima, di Guyora Binder e Robert Weisberg sul diritto come letteratura, nel quale vengono esaminati gli approcci alla sfera del diritto dal punto di vista dell'ermeneutica (il problema dell'interpretazione), della narratologia (il problema della narrazione), della retorica, della decostruzione e del *cultural criticism*.<sup>29</sup>

Nello stesso anno in cui fu pubblicato l'articolo di Todorov appena ricordato, ha visto la luce anche il nuovo libro di J. Culler *The Literary in Theory*, nel quale il critico continua a sostenere che «Narrative theory [...] is crucial for the analysis of texts of all sorts». Lo scopo del libro di Culler è quello di «bringing theory to literature and bringing out the literary in theory – not keeping literature and theory safe from each other», in altre parole, articolare il ruolo dell'elemento letterario nella teoria, nonché comprendere in modo più profondo l'elemento letterario attraverso i lavori e i principi teorici. La terza parte del libro, in cui l'autore si concentra su «philosophy and criticism as writing practices whose conventions we ought to seek to understand»,<sup>30</sup> può essere vista, allo stesso modo dell'articolo di Todorov, come la continuazione di quelle antiche discussioni.<sup>31</sup> Se Culler ritiene che sia ancora possibile equiparare la filosofia alla letteratura, Todorov dal canto suo non è d'accordo, ma in compenso tende a equiparare la letteratura alla filosofia. Quantomeno, la letteratura è per lui un genere di conoscenza: «The less these [literary] characters resemble us, the more they broaden our horizon and enrich our universe»; «What novels give us is not new information but a new capacity for compassion with beings different from ourselves; in this sense, novels are more part of the moral sphere than of science. The ultimate horizon of that experience is not truth but love»<sup>32</sup> (ovvero quella verità che è “intersoggettiva” e “non referenziale”, come scriveva Todorov in *La mémoire devant l'histoire*, 1995). Questa stessa transizione dall'idea di letteratura come sistema segnico all'idea di letteratura come conoscenza caratterizza l'evoluzione di

28 TODOROV, *What Is Literature For*, cit., p. 21. Ipotizzando che la colpa di tutto stia nella concezione dominante della letteratura come oggetto autosufficiente privo di qualsivoglia rapporto pertinente col mondo circostante (in altre parole, l'eccessiva passione per l'idea dell'autoreferenzialità della lingua letteraria, la sua assunzione a principio assoluto), Todorov menziona al proposito anche la *metafiction* (anche se non usa questo termine): a suo parere, l'idea di cui sopra è stata assimilata dagli scrittori, che si sono messi a produrre la letteratura sulla letteratura.

29 Cfr. GUYORA BINDER e ROBERT WEISBERG, *Literary Criticisms of Law*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

30 JONATHAN CULLER, *The Literary in Theory*, Stanford, Stanford University Press, 2007, pp. 5, 14.

31 Cfr. anche le obiezioni di Culler a Todorov in JONATHAN CULLER, *Commentary: What Is Literature Now?*, in «New Literary History», XXXVIII (2007), pp. 229-237, alla p. 233.

32 TODOROV, *What Is Literature For*, cit., p. 27.

un altro critico francese, anch'egli un tempo figura di primo piano dello strutturalismo, autore della formula "dalla scienza alla letteratura" citata nel titolo del presente articolo.

\* \* \*

A partire almeno dal 1962, ossia per quasi due decenni, il maestro di Todorov Roland Barthes dichiarò più di una volta di avere l'intenzione di scrivere un romanzo, perdipiù non un romanzo di tipo avanguardistico, bensì classico, "proustiano", confessando gli estenuanti dubbi che gli impedivano di portare a compimento questa impresa. Si tratta di un tema strettamente legato al corso *La Préparation du roman* (1978-1979, pubblicato nel 2003), le cui bozze sono state studiate da un altro allievo di Barthes, lo scrittore francese Antoine Compagnon.

Come testimonia Compagnon nell'articolo *Le roman de Roland Barthes* (2003), poco prima di morire Barthes fece un bilancio poco confortante riguardo al proprio corso biennale. Il corso prendeva le mosse dalla decisione di scrivere un romanzo; un primo bilancio su questi esercizi di scrittura ebbe luogo nella lezione *Longtemps, je me suis couché de bonne heure*<sup>33</sup> (tenuta nell'ottobre del 1978 al Collège de France e, in novembre, alla New York University). Ma dopo alcune lezioni piene di entusiasmo il corso prese una direzione diversa. Al secondo anno di corso Barthes parlava già del proprio fallimento nella scelta tra forma frammentaria e forma "abituale", mentre al manoscritto affidava ammissioni d'impotenza – in seguito cancellate – e alcune altre notazioni amare sullo stato attuale della lingua francese e della lingua in generale (che verrebbe distrutta dalla "testualità" e dall'avanguardia), e inoltre sulla letteratura come anacronismo, come fenomeno marginale nel mondo contemporaneo, quasi che il romanzo che sognava – un romanzo romantico, proustiano, totale – alla fine del XX secolo fosse irrimediabilmente invecchiato.

Questo è il Barthes antimodernista, legato alle tradizioni, che accusa la modernità di avere desacralizzato il libro, che protesta contro la sua trasformazione in un oggetto di consumo. Alla fine è lo stesso Barthes a riconoscere: «This course is so essentially "archaic" that its object, in a sense, is no longer in use in literature: to wit, the idea of the Work»,<sup>34</sup> dimenticando il ruolo che lui stesso aveva giocato nella sostituzione dell'"Opera" (*Œuvre*) con il "Testo" (*Texte*). Prendendo atto della «degradazione della figura del professore di letteratura» nelle istituzioni scolastiche, attaccando Michel Foucault impegnato a discreditarla *l'explication de texte* (il tradizionale metodo di lettura della critica accademica francese), esprimendo la propria insoddisfazione per la sostituzione della retorica con le "tecniche espressive" ecc., il Barthes del periodo della "preparazione del romanzo" ricorda il tardo Todorov. La somiglianza è osservabile anche nel fatto che entrambi gli autori alla fine giungono all'idea della letteratura come "conoscenza".

Nella famosa lezione inaugurale del 1977 Barthes dice: la letteratura «[...] permet de désigner des savoirs possibles – insoupçonnés, inaccomplis: la littérature travaille dans

33 Inizia così il romanzo *Du côté de chez Swann* di Marcel Proust – autore che, come si afferma in questa lezione, funse a Barthes da modello.

34 ROLAND BARTHES, *La Préparation du roman*, Paris, Seuil, 2003, p. 35. Si cita dalla traduzione inglese: ANTOINE COMPAGNON, *Roland Barthes's Novel*, in «October», CXII (2005), pp. 23-34, a p. 28.

les interstices de la science: elle est toujours en retard ou en avance sur elle [...]. La science est grossière, la vie est subtile, et c'est pour corriger cette distance que la littérature nous importe».<sup>35</sup> Barthes arriva all'idea di letteratura come *mathesis* (gr., "conoscenza") già in *Le Plaisir du texte* (1973). Elaborando il progetto utopistico della "teoria del testo" egli scrive che «nous sommes actuellement incapables de concevoir une véritable science du devenir [...]: "... nous ne sommes pas assez *subtils* pour apercevoir *l'écoulement* probablement *absolu* du *devenir*..."»; dopo aver citato Nietzsche, Barthes riassume: «Nous serions scientifiques par manque de subtilité».<sup>36</sup> Secondo Barthes, non è la scienza capace di una simile sottigliezza, bensì proprio la letteratura, visto che la teoria del testo non è destinata a diventare, a sua volta, una scienza: «En se portant aux limites du dire, dans une *mathésis* du langage qui ne veut pas être confondue avec la science, le texte défait la nomination et c'est cette défection qui l'approche de la jouissance».<sup>37</sup> Nell'articolo *La division des langages* (1973) egli afferma che «la letteratura contiene in sé tutti i saperi, anche se, a dire il vero, in forma non scientifica; essa rappresenta la *Mathesis*», e in una lezione del 1975 spiega: «Dans un roman comme *Robinson Crusoé*, il y a un savoir historique, géographique, social (colonial), technique, botanique, anthropologique (Robinson passe de la nature à la culture). Si, par je ne sais quel excès de socialisme ou de barbarie, toutes nos disciplines devaient être expulsées de l'enseignement sauf une, c'est la discipline littéraire qui devrait être sauvée, car toutes les sciences sont présentes dans le monument littéraire».<sup>38</sup> Infine, in un'intervista sempre del 1975, in risposta alla domanda «Si può insegnare la letteratura?» Barthes dice: bisognerebbe insegnare solo la letteratura, perché nell'ambito della letteratura si può trovare tutta la conoscenza.<sup>39</sup>

La transizione di Barthes dall'idea della letteratura come *semiosis* all'idea della letteratura come *mathesis* trova corrispondenza nel passaggio dalla ricerca di una definizione strutturale della letteratura alla tendenza ad attribuirle una definizione funzionale, cosa che vediamo anche nel caso del tardo Todorov. Anch'egli è convinto che la letteratura come materia scolastica (perlomeno in Francia) e la letteratura stessa (quantomeno quella francese) attraversano oggi un momento di crisi e afferma anche, in forma di domanda retorica: «[...] what resource could be more precious for the future student of law or political science, the future social worker or psychotherapist, the future historian or sociologist? Would it not be an exceptional education to have Shakespeare, Sophocles, Dostoyevsky, and Proust as professors?».<sup>40</sup>

\* \* \*

Il fatto che i due articoli di Todorov siano stati pubblicati sulla rivista «New Literary History» uno di seguito all'altro rende ancora più evidente il contrasto che esiste

35 ROLAND BARTHES, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, p. 18.

36 ROLAND BARTHES, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 96.

37 *Ivi*, p. 72.

38 BARTHES, *Leçon*, cit., p. 18.

39 Cfr. ROLAND BARTHES, *Literature / Teaching*, in Idem, *The Grain of the Voice. Interviews 1962-1980*, trad. da Linda Coverdale, New York, Hill e Wang, 1985, pp. 236-237. Si veda, tuttavia, anche la spiegazione ivi contenuta circa le ragioni per cui la letteratura oggi è in grado minore *mathesis* rispetto al passato; la stessa cosa, anche se in modo meno dettagliato, viene detta nel libro pubblicato all'epoca *Roland Barthes* (1975).

40 TODOROV, *What Is Literature For*, cit., p. 31.

tra loro. Todorov non si pone più la domanda se si possa in qualche modo definire la letteratura; oggi egli dice soltanto (citiamo le sue stesse parole di trentacinque anni fa) «what the aim of art should be, without defining the specific mechanisms which would allow it to fulfill that aim». <sup>41</sup> Peraltro, egli nomina alcune caratteristiche specifiche della letteratura che la differenziano dalla filosofia o dalla scienza, ma nel 1973 quelle stesse caratteristiche, con ogni probabilità, le avrebbe messe in dubbio. Inoltre, nel suo nuovo articolo Todorov parla più volte di una concezione più ampia della letteratura, ad esempio: «Literature must be understood here in its broadest sense, with awareness of the historically moveable boundaries of this concept. [...] Texts known as “non-literary” can teach us much [...]». <sup>42</sup> In questo modo Todorov ammette che ciò di cui egli parla non definisce in alcun modo la letteratura; esiste una gran quantità di testi di altro tipo che producono quello stesso effetto per il quale Todorov apprezza così tanto la letteratura.

La differenza che marca i due articoli di Todorov ci permette di sottolineare anche quella esistente tra i due numeri di «New Literary History» dove essi furono pubblicati. Gli autori del numero XXXVIII/1 non cercano di rispondere alla domanda su cosa sia la letteratura con quel rigore e quella completezza dimostrati nei lavori migliori del numero V/1, ma in compenso preferiscono di gran lunga esaminare la letteratura dal punto di vista funzionale, “contenutistico”, criticando le varie teorie oppure la Teoria in generale. Perciò si può dire che l’evoluzione delle idee di Todorov in un certo senso risulta caratteristica: all’inizio esse si sono mosse dall’ideologia alla scienza, in seguito invece dalla scienza all’ideologia, la quale, secondo una versione della teoria peraltro non amata da Todorov, è anch’essa, in sostanza, letteratura.

*Traduzione dal russo di Adalgisa Mingati*

## BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, ROLAND, *La Préparation du roman*, Paris, Seuil, 2003. (Citato a p. 15.)  
 — *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973. (Citato a p. 16.)  
 — *Leçon*, Paris, Seuil, 1978. (Citato a p. 16.)  
 — *Literature / Teaching*, in Idem, *The Grain of the Voice. Interviews 1962–1980*, trad. da Linda Coverdale, New York, Hill e Wang, 1985. (Citato a p. 16.)  
 BASIN, EVGENIJ JAKOVLEVIČ e MARK JAKOVLEVIČ POLJAKOV (a cura di), *Strukturalizm: “za” i “protiv”*, Moskva, Progress, 1975. (Citato a p. 8.)  
 BINDER, GUYORA e ROBERT WEISBERG, *Literary Criticisms of Law*, Princeton, Princeton University Press, 2000. (Citato a p. 14.)  
 COMPAGNON, ANTOINE, *Roland Barthes’s Novel*, in «October», CXII (2005), pp. 23-34. (Citato a p. 15.)  
 CULLER, JONATHAN, *Commentary: What Is Literature Now?*, in «New Literary History», XXXVIII (2007), pp. 229-237. (Citato a p. 14.)  
 — *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1986. (Citato a p. 13.)

<sup>41</sup> TODOROV, *The Notion of Literature*, cit., p. 7.

<sup>42</sup> TODOROV, *What Is Literature For*, cit., p. 31.

- CULLER, JONATHAN, *The Literary in Theory*, Stanford, Stanford University Press, 2007. (Citato a p. 14.)
- HABERMAS, JÜRGEN, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1985. (Citato alle pp. 12, 13.)
- *Il discorso filosofico della modernità. Dodici lezioni*, Roma-Bari, Laterza, 1997. (Citato alle pp. 12, 13.)
- JAKOBSON, ROMAN, *Raboty po poetike*, Moskva, Progress, 1987. (Citato a p. 13.)
- TODOROV, TZVETAN, “Bez angelov my obojiti’ možem, a vot bez drugich ljudej – net”, in «Voprosy Literaturny», I (2006), pp. 58-73. (Citato a p. 9.)
- *Critique de la critique. Un roman d’apprentissage*, Paris, Seuil, 1984. (Citato a p. 9.)
- (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968. (Citato a p. 7.)
- *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970. (Citato a p. 8.)
- *L’Héritage de Bakhtine*, in *Les Facettes du dire. Hommage à Oswald Ducrot*, a cura di Marion Carel, Paris, Kime, 2002. (Citato a p. 9.)
- *Michail Bachtin. Il principio dialogico*, trad. da Anna Maria Marietti, Torino, Einaudi, 1990. (Citato a p. 7.)
- *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, suivi de *Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981. (Citato a p. 7.)
- *Monolog i dialog: Jakobson i Bachtin*, in «Dialog. Karnaval. Chronotop», I-II (2003). (Citato a p. 9.)
- *Monologue et dialogue : Jakobson et Bakhtine*, in «Acta Linguistica Hafniensia», XXIX (1997), pp. 49-74. (Citato a p. 9.)
- *Nasledie Bachtina*, in «Voprosy Literaturny», I (2005). (Citato a p. 9.)
- *Otvety na «Voprosy Literaturny»*, in «Voprosy Literaturny», III (2008), pp. 93-94. (Citato a p. 9.)
- *Poétique*, in *Qu’est-ce que le structuralisme?*, a cura di Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Dan Sperber e Moustafa Safouan, Paris, Seuil, 1968. (Citato a p. 8.)
- *Sémiotique de la littérature*, in *A Semiotic Landscape*, proceedings of the first congress of the international association for semiotic studies, Milan, June 1974, a cura di Seymour Chatman, Umberto Eco e Jean-Marie Klinkenberg, Paris-New York, Mouton-The Hague, 1979, pp. 721-725. (Citato a p. 8.)
- *Teorii simvola*, trad. da Boris Narumov, Moskva, Dom intellektual’noj knigi, 1998. (Citato a p. 8.)
- *The Notion of Literature*, in «New Literary History», V (1973), pp. 5-16. (Citato alle pp. 8-10, 17.)
- (a cura di), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965. (Citato a p. 7.)
- *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977. (Citato a p. 8.)
- *Vvedenie v fantastičeskiju literaturu*, trad. da Boris Narumov, Moskva, Dom intellektual’noj knigi, 1997. (Citato a p. 8.)
- *What Is Literature For*, in «New Literary History», XXXVIII (2007), pp. 13-32. (Citato alle pp. 10, 11, 14, 16, 17.)

## PAROLE CHIAVE

Letterarietà, strutturalismo, *semiosis vs mathesis*, letteratura come conoscenza, Tzvetan Todorov.

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

VLADISLAV TRETYAKOV, *Tzvetan Todorov: dalla scienza alla letteratura*, in «Ticcontre. Teoria Testo Traduzione», 1 (2014), pp. 7–19.

L'articolo è reperibile al sito [www.ticcontre.org](http://www.ticcontre.org).

## NOTIZIE DELL'AUTORE

Vladislav Tretyakov ha studiato teoria della letteratura e critica del testo presso l'Istituto di Ricerca Superiore in Scienze umane dell'Università Statale Russa di Scienze Umane (RGGU) di Mosca, dove nel 2009 ha conseguito il titolo di “Candidato delle Scienze” (che in Russia equivale all'incirca al Dottorato di Ricerca). Dal 2011 è redattore della sezione *Recensioni* della rivista «Novoe Literaturnoe Obozrenie» («Il nuovo osservatore letterario») di Mosca.

[vlad.tretyakov@nlo.magazine.ru](mailto:vlad.tretyakov@nlo.magazine.ru)



## INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista *Ticcontre. Teoria Testo Traduzione* e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



## RÉCIT ET VÉRITÉ CHEZ TZETAN TODOROV

MIRYANA YANAKIÉVA – *Académie Bulgare des Sciences*

L'article se propose d'étudier certains aspects de la relation entre récit et vérité dans l'œuvre critique de Tzvetan Todorov. Pour lui la recherche de la vérité a toujours été étroitement liée à son intérêt inlassable pour le récit, pour l'acte de raconter et ses effets. D'abord, le récit littéraire était l'objet préféré de son travail de théoricien du structuralisme et de la sémiotique. Ce travail touchait à la question de la vérité sous deux aspects : la vérité d'une science de la littérature qui voulait offrir une approche objective à l'étude littéraire, et la vérité ou, plus précisément, la vraisemblance dans la fiction littéraire elle-même. Dans les écrits de Todorov anthropologue et humaniste, la liaison entre récit et vérité reste toujours aussi importante. Pour lui, la meilleure manière de réfléchir sur un sujet important, c'est de « raconter une histoire » (*La conquête de l'Amérique*). Il montre que chaque récit peut avoir trait à deux types de vérité – la vérité d'adéquation et la vérité de dévoilement. Le texte qui suit s'intéresse aussi au rôle que les concepts de rhétorique, interprétation, mémoire et intersubjectivité jouent dans la méditation de Todorov sur la question de la vérité, plus spécialement, de la vérité de dévoilement.

The article deals with some aspects of the relationship between narrative and truth in the critical work of Tzvetan Todorov. For him the search for the truth has always been closely related to his untiring interest for the narrative, and for the act of narrating and its effects. At first, the literary narrative was the favorite object of his work as a theoretician of Structuralism and Semiotics. This work was coming to the question of truth in two ways: the truth of the literary science, which would give an objective approach to the literary studies, and the truth, or, more exactly, the *vraisemblance* in the literary fiction itself. In the works of Todorov, the anthropologist and the humanist, the connection between narrative and truth remains as important as ever. For him, the best way to think about something, which is really important, is to "tell a story" (*The Conquest of America*). He shows that each story can be related to two types of truth – the truth-adequation and the truth-disclosure. The following text also examines the role that the concepts of rhetoric, of interpretation, of memory and of intersubjectivity play in the Todorov's meditation on the question of truth, especially, of the truth-disclosure.

L'œuvre critique de Tzvetan Todorov est marquée par un profond tournant épistémique, mais en même temps elle donne un exemple remarquable de continuité, on dirait, de fidélité à certains thèmes, parmi lesquels celui de la vérité occupe une place primordiale. Pour Todorov la recherche de la vérité a toujours été étroitement liée à son intérêt pour le récit. D'abord, le récit littéraire était un des objets préférés de son travail de théoricien du structuralisme et de la sémiotique. Ce travail touchait à la question de la vérité sous deux aspects : la vérité scientifique dont s'inspirait l'effort de soumettre l'étude littéraire à une conception objective – celle de la « poétique » – et la vérité que la fiction littéraire elle-même était capable de dire sur la réalité. Dans les écrits de Todorov l'humaniste, la liaison entre « récit » et « vérité » garde toujours son rôle décisif. Que ce soit le récit autobiographique (*L'Homme dépaysé*) ou les récits des autres (*Face à l'extrême, Une tragédie française*), c'est le plus souvent sur une « enquête narrative et personnelle », d'après sa propre expression, que Todorov appuie sa recherche d'une vérité morale.

La relation entre récit et vérité représente un cas particulier de la relation qui unit la vérité et le langage, et qui fait l'objet d'une très longue tradition philosophique et herméneutique. Que la vérité soit définie comme correspondance entre une proposition et un état de choses, ou comme cohérence à l'intérieur du discours lui-même, on ne pourrait

pas la penser indépendamment de son rapport avec le langage. D'après une assertion de Nelson Goodman, « la vérité appartient seulement à ce qui est dit », <sup>1</sup> et ce constat paraît indéniable, qu'il s'agisse de vérité logique, scientifique ou morale.

Dans la narratologie, aussi bien que dans l'histoire – les deux grands domaines où se situe l'activité todorovienne – la matière première du chercheur appartient exactement « à ce qui est dit », sous forme orale ou écrite. On peut toujours interroger n'importe quel récit, fictionnel ou non, sur la manière dont il dit la vérité, ou dont il fait semblant de le faire. Sans doute, le temps que 'le premier' Todorov a consacré à la perfection d'une méthode d'analyse à travers les principes de construction du récit est bien au service du 'second' Todorov qui, dans sa recherche d'une vérité d'ordre historique ou éthique, s'appuie largement sur des récits trouvés dans des documents, ou sur des témoignages recueillis par lui-même.

L'expression « recherche de la vérité » apparaît fréquemment dans les écrits de Todorov, et c'est un fait significatif. D'abord parce qu'admettre que la vérité peut être l'objet d'une recherche semble reconnaître, en quelque sorte, que la vérité est quelque chose qui préexiste à toute activité humaine, plutôt que quelque chose qui en est le produit. Est-ce donc la fréquence de l'expression citée ci-dessus dans le vocabulaire de Todorov le signe d'une orientation métaphysique de sa réflexion sur la notion de vérité ? La réponse est 'non'. L'aspect purement philosophique du problème de la vérité n'est pas le premier à attirer l'attention de Todorov. Et si pourtant ce problème l'engage énormément, c'est dans son aspect scientifique et surtout dans son aspect moral.

## I Todorov à la recherche d'une vérité scientifique

Dans un de ses premiers textes théoriques, intitulé « Les catégories du récit littéraire », Todorov insiste sur le caractère rigoureusement scientifique de l'approche qui, d'après les termes de Jakobson, définit non la littérature, mais la « littérarité » comme son objet d'étude.

Etudier la « littérarité » et non la littérature : c'est la formule qui, il y a bientôt cinquante ans, signala l'apparition de la première tendance moderne dans les études littéraires, le Formalisme russe. Cette phrase de Jakobson veut redéfinir l'objet de la recherche ; pourtant on s'est mépris assez longtemps sur sa véritable signification. Car elle ne vise pas à substituer une étude immanente à l'approche transcendante (psychologique, sociologique ou philosophique) qui régnait jusqu'alors : en aucun cas on ne se limite à la description d'une œuvre, ce qui ne pourrait d'ailleurs pas être l'objectif d'une science (et c'est bien d'une science qu'il s'agit). Il serait plus juste de dire que, au lieu de projeter l'œuvre sur un autre type de discours, on la projette ici sur le discours littéraire. On étudie non pas l'œuvre mais les virtualités du discours littéraire, qui l'ont rendue possible. C'est ainsi que les études littéraires pourront devenir une science de la littérature.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> NELSON GOODMAN, *Ways of Worldmaking*, Hassocks, The Harvester Press, 1978, p. 18.

<sup>2</sup> TZVETAN TODOROV, *Les catégories du récit littéraire*, in « Communications », VIII (1966), pp. 125-151, a p. 125.

Édifier les fondements théoriques d'une telle science et en montrer l'efficacité pratique, en appliquant ses principes dans l'étude d'œuvres littéraires concrètes : c'étaient les deux pistes dans lesquelles se déroulait le travail critique du 'premier' Todorov. Son objet d'analyse préféré était le récit. Il cherchait les mécanismes invariants, permettant au discours narratif de produire des significations à tous les niveaux de sa structure linguistique. C'était un projet qui a pour origine le désir de construire une méthode scientifique la plus objective possible. Le chercheur qui l'adoptait, sacrifiait volontairement sa propre expérience de lecteur au nom d'une description rigoureusement impersonnelle du texte étudié : « ...malgré l'existence inévitable d'une signification ajoutée par le lecteur, il nous semble que l'analyse littéraire ne peut pas l'inclure dans son champ d'investigation ».<sup>3</sup>

Plus tard, Todorov mettra en cause ce type de vérité scientifique qu'il recherchait dans sa jeunesse, mais l'habileté d'analyse, acquise au cours de cette recherche, a trouvé dans ses travaux plus récents une autre application, aussi fructueuse. Si l'on cherchait un mot-clé pour définir son nouvel espace d'investigation, présenté dans des livres tels que *La conquête de l'Amérique*, *Face à l'extrême*, *Une tragédie française*, *L'homme dépaycé*, *Mémoire du mal, tentation du bien*, *Au nom du peuple*, on aurait raison de choisir le mot *mémoire*. Et les contenus de la mémoire ne sont accessibles que sous forme de récits. Donc, celui qui veut plonger dans une mémoire quelconque, qu'elle soit individuelle ou collective, pour en tirer les leçons historiques ou morales, devrait *savoir lire* ce qu'elle raconte.

La continuité dans ce *savoir-lire-des-récits* todoorovien se manifeste aussi au niveau des concepts. En voici un exemple. Dans le chapitre « Les hommes-récits » de la *Poétique de la prose* Todorov s'appuie sur la distinction grammaticale entre sujet et prédicat pour montrer la différence entre deux types de récit : dans le premier, c'est le personnage qui domine l'action ; dans le deuxième, « l'accent tombe toujours sur le prédicat et non sur le sujet de la proposition. » Bien plus tard, Todorov reprend la même distinction, mais cette fois afin d'opposer la mémoire à l'histoire :

La référence au monde par le langage se fait selon deux modalités : la dénomination et la description. [...] Ces deux modalités de la référence se réalisent à travers les deux grandes fonctions grammaticales, celle du *sujet* (ce dont on parle) et celle du *prédicat* (ce que l'on en dit). Or, l'histoire privilégie le sujet : elle raffole de noms propres (partie du discours réservée à la seule domination), de dates et de lieux qui permettent de situer les événements avec précision, de chiffres. Elle ne peut se passer, bien entendu, de prédicats, mais elle les ramène, en quelque sorte, au strict minimum. La mémoire, en revanche, n'est guère fiable pour ce qui concerne le sujet : les témoins oublient les noms des personnes et de lieux, confondent les jours, ignorent les quantités, puisqu'ils ne disposent que de leur expérience particulière. Toute leur attention se concentre, pour ainsi dire, sur le prédicat : ils qualifient l'événement et reproduisent la trace que celui-ci a laissée en eux.<sup>4</sup>

Ce n'est pas difficile de discerner l'héritage de la pensée structuraliste dans les propos cités ci-dessus. Todorov n'a pas renoncé à un certain nombre de concepts, de modèles

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 135.

<sup>4</sup> TZVETAN TODOROV, *La mémoire devant l'histoire*, in « Terrain », xxv (1995), pp. 101-112, mis en ligne le 07 juin 2007, consulté le 20 novembre 2013. URL : <http://terrain.revues.org/2854>.

d'analyse et de voies de réflexion, élaborés par cette pensée, mais il les a transposés dans un nouveau cadre de recherche, celui de son humanisme critique. Et si l'on a toutes les raisons de parler d'une véritable ouverture de son champ d'investigation, ce n'est pas moins vrai que cette ouverture, comme prédisposition de la pensée todorovienne, s'est faite voir même dans certains ouvrages typiques de sa période structuraliste, comme par exemple l'essai *Qu'est-ce que le structuralisme ?* Relu après de longues années, ce texte est remarquable par le fait qu'il présente un geste théorique double : en même temps, il fonde la poétique comme science autonome de la littérature, et il la dépasse. Dans un premier temps, Todorov formule la condition *sine qua non* de l'autonomie d'une telle science, et c'est l'autonomie de la littérature elle-même. Mais il n'hésite pas à reconnaître qu'une telle hypothèse « contredit notre expérience la plus quotidienne de la littérature », parce qu'« à quel niveau qu'on l'envisage, la littérature possède des propriétés communes avec d'autres activités parallèles ».<sup>5</sup> La reconnaissance de ce fait dénonce par elle seule le caractère plutôt utopique du projet d'une science de la littérature 'pure'. Todorov qualifie lui-même ce projet comme « doublement déroutant ». Voilà pourquoi :

Il n'y a pas *une* science de la littérature car, saisie de points de vue différents, la littérature fait partie de l'objet de n'importe quelle autre science humaine. [...] Mais d'un autre côté, il n'y a pas une science de *la* littérature, car les traits caractéristiques de la littérature se rencontrent en dehors d'elle, même s'ils forment des combinaisons différentes.<sup>6</sup>

C'est dans cet essai que Todorov déclare de manière catégorique que la littérature est « impensable en dehors d'une typologie des discours », et alors la poétique, en tant que science littéraire 'pure', n'aura qu'à jouer un rôle « transitoire » :

... elle aura servi de « révélateur » des discours, puisque les espèces les moins transparentes de ceux-ci se rencontrent en poésie ; mais cette découverte étant faite, la science des discours étant inaugurée, son rôle se trouve réduit à peu de chose : à la recherche des raisons qui faisaient considérer, à telle ou telle époque, certains textes comme « littérature ». A peine née, la poétique se voit appelée, par la force de ses résultats mêmes, à se sacrifier sur l'actuel de la connaissance générale. Et ce n'est pas sûr que ce sort doive être regretté.<sup>7</sup>

Une science de la littérature devrait donc être un moyen, et non pas une fin en soi. Todorov ne pourrait pas être plus clair en ce qui concerne les limites intenable d'une approche reposant sur l'idée de la nature autotélique de la littérature. Et pourtant, pendant un certain temps, il a pratiqué avec ferveur cette approche, en acceptant de penser la littérature et le langage d'une manière qui n'avait aucune relation avec ses « convictions ou sympathies » personnelles. C'est dans des livres comme *Critique de la critique* et *Nous et les autres* qu'il va dénoncer cet impératif d'objectivité, qui exigeait de lui « d'effacer

<sup>5</sup> TZVETAN TODOROV, *Poétique*, in *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, a cura di Oswald Ducrot et al., Paris, Seuil, 1968, p. 106.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 107.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

toute trace du sujet » qu'il était, et de s'abstenir de « tout jugement de valeur ». Le sur-estime de l'objectivité a entraîné une rupture « entre vivre et dire, entre fait et valeurs », que Todorov qualifie comme « néfaste », parce que si dans le domaine des sciences humaines et sociales la pensée « ne se nourrit pas de l'expérience personnelle du savant, elle dégénère vite en scolastique ». <sup>8</sup> C'est ainsi qu'il explique son sentiment d'insatisfaction qui l'a poussé à « préférer l'essai politique et moral » au genre d'écriture scientifique qu'il pratiquait avant. Cependant, ce qu'il rejette, ce n'est pas la scientificité de la critique littéraire, c'est la tendance à identifier la scientificité avec l'objectivité. D'après lui, si l'activité critique dans le domaine des sciences humaines est de nature scientifique, c'est parce qu'elle pratique « l'hypothèse et la vérification ». <sup>9</sup> Depuis les années 1980, Todorov a repensé la relation entre connaissance et jugement de valeur à travers les notions de sujet et d'objet : « Le jugement de valeur préexiste au travail de la connaissance et il lui survit ; la connaissance est orientée vers l'objet d'étude, le jugement, toujours et seulement vers son sujet ». <sup>10</sup>

En effet, la phrase citée ci-dessus renvoie à une distinction à laquelle Todorov attribue une grande importance, notamment la distinction entre *vérité d'adéquation* et *vérité de dévoilement*. Celle-ci jouera un rôle décisif pour sa nouvelle voie de recherche : le premier type de vérité est lié à la connaissance de l'objet donné, et le deuxième à la connaissance du sujet de soi-même et d'autrui qui est toujours et inévitablement située dans un système de valeurs donné.

## 2 LES DEUX VÉRITÉS

Dans son texte « Fictions et vérité » Todorov rappelle l'opposition ancienne entre vérité et vraisemblance, et observe d'une distance critique les effets de deux idées devenues très influentes depuis la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : l'idée nietzschéenne qu'il n'existe pas de faits mais seulement des interprétations, et l'idée que les romans sont par leur essence plus vrais que les récits des historiens. Il propose la démarche bien simple de confronter ces idées, aussi convaincantes qu'elles puissent paraître, à « l'humble réalité de la vie quotidienne » :

Imaginez-vous sur le banc des accusés, inculpé pour un crime que vous n'avez pas commis ; accepteriez-vous comme principe préalable que fiction et vérité se valent, ou que la fiction est plus vraie que l'histoire ? Imaginez-vous que quelqu'un nie la réalité du génocide accompli par les Nazis : répliqueriez-vous que, quoi qu'en disent les défenseurs de l'un ou l'autre point de vue, le débat est sans intérêt car de toutes les façons nous n'avons jamais affaire qu'à des interprétations ?<sup>11</sup>

Suivant la logique de ces situations imaginaires, Todorov se demande pourquoi, puisque dans la vie pratique c'est toujours important pour nous de savoir si une affirmation don-

<sup>8</sup> TZVETAN TODOROV, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989, p. 10.

<sup>9</sup> TZVETAN TODOROV, *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil, 1984, p. 106.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 109.

<sup>11</sup> TZVETAN TODOROV, *Fictions et vérités*, in « L'Homme », CXI-CXII (1989), pp. 7-33, a p. 9. (Ce texte est inclus aussi dans le livre *Les morales de l'histoire*, Paris, Grasset, 1991).

née est vraie ou fausse, une telle question n'aurait pas de place dans la théorie. Face à la difficulté de définir la notion de vérité elle-même, il se propose de distinguer entre deux sens du mot *vérité* : la vérité-adéquation et la vérité-dévoilement. La première consiste à établir des faits, la deuxième à dévoiler la nature d'un phénomène. Mais si c'est toujours de vérité qu'il s'agit, se demande Todorov, que dire alors au sujet des critères qui seraient en jeu dans les deux cas (celui de la vérité-adéquation et celui de la vérité-dévoilement) ? Les vérités du premier type sont vérifiables, mais il n'en va pas de même pour celles du deuxième, parce que les critères selon lesquels elles sont jugées « ne peuvent provenir que d'une position morale », et ce n'est pas la connaissance qui nous apprend que « telle conception de l'homme est plus noble que telle autre ».<sup>12</sup>

Todorov décide d'aborder le problème à travers deux exemples de récits consacrés tous les deux à des terres inconnues. Il s'agit de *Description de l'île Formosa* (1704) de George Psalmanazar et des lettres d'Amérigo Vespucci (1503-1507). Le premier est un récit « prétendument vrai » d'un voyage qui n'a pas eu lieu, le deuxième raconte quatre « voyages problématiques ». Donc, chacun de ces deux récits est plus ou moins éloigné de la vérité d'adéquation. Il s'ensuit que leur fiabilité (ou leur non fiabilité) devrait reposer sur d'autres caractéristiques.

Les observations subtiles et détaillées, portées par Todorov sur les deux textes, le mènent à des conclusions intéressantes. Les faits dont on dispose aujourd'hui, affirme-t-il, montrent clairement que *Description de l'île Formosa*, ainsi que le nom de l'auteur Psalmanazar, était une pure mystification. Mais puisque ce récit se présente comme une vérité et pas comme une fiction, il n'est en fin de compte qu'un mensonge. Il manque donc entièrement de vérité-adéquation. Par ailleurs, son auteur n'étant pas « d'une éloquence extraordinaire »,<sup>13</sup> cela a encore limité pour lui la chance d'atteindre une vérité-dévoilement, autrement dit, de transmettre à travers la fiction une vision convaincante ou enrichissante de la nature humaine.

Le cas des lettres de Vespucci est tout autre, et la différence essentielle, bien entendu, n'est pas liée à la vérité d'adéquation. Selon une hypothèse qui date du XX<sup>e</sup> siècle et à laquelle Todorov se réfère, ces lettres étaient peut-être aussi une mystification. Et pourtant c'est le nom de leur auteur, plus exactement, du personnage présenté en elles, que l'on a choisi pour baptiser le nouveau continent. « Pourquoi l'Amérique et pas la Colombie », demande Todorov, puisque d'après la représentation la plus répandue, c'était Colomb, et non pas Amérigo, qui avait découvert cette terre ? L'hypothèse originale de Todorov est que cela s'explique avant tout par les qualités littéraires incontestables de *Mundus Novus* de Vespucci. Ces qualités deviennent encore plus visibles lorsque Todorov compare ce texte aux écrits de Colomb. Par exemple, la lettre d'Amérigo a une forme quasi géométrique, absente chez Colomb, et qui ne peut que *séduire* le lecteur. Amérigo se réfère aux poètes italiens et aux philosophes de l'Antiquité, tandis que Colomb, lui, n'a que les textes chrétiens à l'esprit. Donc, Colomb est un homme du Moyen Âge, Amérigo, de la Renaissance. La conclusion, tirée de la comparaison entre les écrits de Colomb et de Vespucci, est que les voyages de ce dernier sont plutôt incertains, et que leur descrip-

<sup>12</sup> TODOROV, *Fictions et vérités*, cit., p. 10.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 15.

tion est « peu digne de confiance ». Todorov n'hésite pas à placer les lettres d'Amérigo du côté de la fiction, et non de la vérité, mais en ajoutant que leur « insuffisante vérité d'adéquation est compensée par une plus grande vérité de dévoilement : non de la réalité américaine, mais de l'imagination européenne ».<sup>14</sup>

Nous venons de voir que selon Todorov, le manque de vérité-dévoilement dans la *Description de l'île Formosa* s'explique en partie par l'insuffisance *d'éloquence* de l'auteur, alors que l'auteur de *Mundus Novus* est vanté pour sa capacité de « séduire » le lecteur. On devrait donc en conclure qu'en principe la vérité-dévoilement dépend plus que la vérité-adéquation des qualités rhétoriques du discours. Un discours peut être vrai, dans le sens qu'il peut bien correspondre à une réalité donnée, sans se soucier nullement de son propre aspect esthétique. Mais la vérité-dévoilement n'est pas une simple correspondance entre le dit et le réel, et c'est justement pour cela qu'elle s'adresse moins à la connaissance qu'à l'imagination et à la sensibilité. Cela ajoute une importance spéciale à la forme du discours elle-même, et l'exemple du récit de Vespucci en est une preuve assez convaincante.

Ce n'est pas du tout inoffensif que d'introduire dans la réflexion sur la vérité une notion qui appartient à la rhétorique, telle que la notion d'éloquence. La longue histoire des rapports entre rhétorique et vérité nous apprend que l'opposition entre les deux s'est faite voir depuis l'Antiquité. Réussir à produire un semblant de vérité, grâce à la maîtrise de certaines techniques langagières, c'est bien en cela que consiste une des fonctions essentielles de la rhétorique, ce qui la place plutôt du côté du mensonge et de la fraude que de celui de la vérité. Oui, à part cette *mauvaise* rhétorique, il y a aussi la *bonne* rhétorique de Platon, celle qui reconnaît la vérité pour son seul objet. D'après l'expression de Roland Barthes, cette rhétorique recherche « l'interlocution personnelle », elle n'est autre chose qu'« un dialogue d'amour ».<sup>15</sup> Pourtant, précise Barthes, « toute la rhétorique » n'est pas platonicienne, elle est, au contraire, aristotélicienne, c'est-à-dire une rhétorique qui privilégie la vraisemblance et non pas nécessairement la vérité.

Dans *Théories du symbole* Todorov a étudié, lui aussi, l'histoire de la rhétorique, à travers les relations entre ses deux aspects : la rhétorique comme art du discours persuasif, et la rhétorique comme art du discours plaisant. Sans doute, son travail sur ce sujet n'est pas sans intérêt pour l'objectif du présent article, qui est de se rapprocher de la pensée todorovienne dans sa quête de la vérité. En fin de compte, toute réflexion sur des questions liées à la rhétorique est aussi une réflexion sur les possibilités mais aussi sur les limites du langage concernant sa capacité de dire le vrai. Les phrases qui suivent insistent sur le caractère inévitablement idéologique de tout débat concernant la rhétorique et paraissent révélatrices pour la conception de Todorov.

À la base de toutes les recherches rhétoriques particulières, se trouvent quelques principes généraux, dont la discussion n'appartient plus au champ de la rhétorique, mais à celui de l'idéologie. Lorsqu'un changement radical intervient dans le domaine idéologique, dans les valeurs et les prémisses généralement admises, peu

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>15</sup> ROLAND BARTHES, *L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire*, in « Communications », XVI (1970), pp. 172-223, a p. 177.

importe la qualité des observations et explications de détail : elles sont balayées en même temps que les principes qu'elles impliquaient.<sup>16</sup>

Non seulement les recherches rhétoriques, mais aussi les pratiques rhétoriques ne peuvent pas être détachées de leur contexte idéologique, parce que tout discours rhétorique vise un effet quelconque sur les interlocuteurs. Et cet effet que le locuteur aimerait réaliser est toujours imprégné, consciemment ou non, de telle ou telle idéologie. La liaison étroite entre les concepts de rhétorique, d'idéologie et de vérité semble être d'une évidence incontestable, ainsi que leur relativité historique.

Bien évidemment, cette dépendance idéologique caractérise surtout les discours orientés vers la vérité de dévoilement. Pour qu'une telle vérité soit reconnue, il faut que la parole, qui la porte, agisse sur la conscience de celui à qui elle s'adresse. Mais nulle parole ne peut réaliser un effet assez sensible sans recourir à la force de l'éloquence. Et on n'est pas éloquent en restant idéologiquement neutre, même si l'on le prétend, et même si l'on y croit sincèrement. Il s'ensuit qu'il n'y a pas de vérité de dévoilement complètement dépourvue de contenu idéologique. Alors, une question délicate s'impose, notamment celle de savoir si la fidélité à une idéologie, si noble et élevée qu'elle soit, n'amène pas le risque de manipulation. C'est exactement sur cette question que portent les réflexions de Todorov dans le chapitre « Manipulation et éloquence » de *Les morales de l'histoire*.

L'auteur commence par montrer la différence entre la manipulation et d'autres formes d'agir sur l'interlocuteur, telles que l'instruction, la persuasion ou l'incitation. Cette différence consiste avant tout dans le fait que celui qui est manipulé n'est pas conscient de son état. Le problème de la manipulation soulève la question très ancienne de l'aspect moral que toute tentative d'agir sur autrui contient inévitablement. C'est pour cela que Todorov se tourne encore une fois vers l'histoire de la rhétorique. Mais si dans *Théories du symbole* il met l'accent sur les rapports entre rhétorique et esthétique, ici ce sont avant tout ceux entre rhétorique et morale qui l'intéressent. Le parcours historique l'amène à la distinction entre trois types d'attitude rhétorique : l'attitude morale de Socrate, l'attitude amoral d'Aristote, et l'attitude esthétique de Quintilien. D'après Socrate, ce n'est que la rhétorique, soumise à la vérité, qui est acceptable. Aristote, lui-aussi, exige de l'orateur de ne pas essayer de persuader les autres de quelque chose d'immoral, mais en même temps il reconnaît que la technique rhétorique est moralement neutre. La position d'Aristote est morale, mais la rhétorique aristotélicienne ne l'est pas, dit Todorov, et pourtant, ajoute-t-il, c'est exactement en postulant l'amoralité de la technique qu'Aristote a rendu la rhétorique possible. Quintilien, à son tour, critique la représentation restreinte de la rhétorique comme art de la persuasion. L'essentiel pour lui consiste dans l'art de bien parler. Contrairement à Socrate qui « moralise l'esthétique », il « esthétise la morale ». Le plus important dans sa conception, c'est qu'il souligne le rôle minimal de l'éloquence quand il s'agit de transmettre des faits, et son rôle décisif quand il s'agit d'une interaction humaine à travers la parole.

Alors, quelle est l'utilité du mot *manipulation* qu'on emploie souvent pour désigner le fait que quelqu'un se sert de la parole pour agir sur quelqu'un d'autre ? Aux yeux de Todorov, elle n'est pas très grande. D'un côté, parce que ce mot est trop faible, si l'on le

<sup>16</sup> TZVETAN TODOROV, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, p. 136.

prend – et cela arrive fréquemment – pour nommer un acte frauduleux, car alors la seule réaction appropriée serait « de dénoncer la supercherie, de corriger l’erreur et de fournir les informations manquantes ». De l’autre côté, comme ce mot implique un jugement *a priori* négatif, il peut s’avérer trop fort dans un grand nombre de cas, parce que souvent c’est très difficile de dire si une interaction est manipulée ou non.

C’est dans l’exemple de Socrate que Todorov voit une possibilité de surmonter la confusion fréquente entre manipulation et éloquence. Lors de son procès, Socrate a refusé de manipuler ses juges en amenant devant eux ses enfants en pleurs, parce que son but n’était pas de sauver sa vie, mais de défendre l’idée de justice. En attirant l’attention de tous sur ce refus, il a agi de la manière la plus efficace pour atteindre son objectif. La preuve en est que deux mille cinq cents ans plus tard nous continuons à voir en lui l’exemple le plus éloquent d’un homme qui préfère ses idéaux à sa vie. L’effet de ce type d’éloquence n’est ni de persuader, ni, encore moins, de manipuler, mais d’inspirer et de faire penser. Socrate a fait preuve de « la vertu de l’éloquence », et c’est elle que Todorov veut retenir, en laissant de côté la manipulation. Autrement dit, cette vertu de l’éloquence s’exprime par le rôle décisif qu’elle est capable de jouer pour le dévoilement de la vérité.

Puisque Todorov évoque l’exemple de Socrate, rappelons-nous qu’il y a, dans le comportement de ce dernier, lors du procès, un autre moment non moins significatif : au lieu de prononcer le discours de défense écrit pour lui par Lysias, il choisit de *raconter* sa vie aux hélistes pour justifier sa philosophie. Cela fait penser, en quelque sorte, à la démarche de Todorov lui-même dans *La conquête de l’Amérique*, l’ouvrage qui a annoncé son tournant épistémique et méthodologique. L’objet de réflexion qu’il se fixe est bien clair : il s’agit de « parler de la découverte que le *je* fait de *l’autre* ». Mais cette fois il ne dispose pas d’outils déjà élaborés, ni de modèle de recherche scientifique approuvé. Il s’agit d’un genre de travail bien différent par rapport à son expérience précédente. Alors il se pose honnêtement la question « comment en parler », et trouve la solution dans le choix de *raconter* une histoire. Dans le passage, où la motivation pour ce choix est développée, apparaît déjà une idée qui s’avèrera directrice pour la pensée humaniste de Todorov – l’idée de la liaison entre histoire racontée, vérité et morale.

À la question comment se comporter à l’égard d’autrui je ne trouve pas moyen de répondre autrement qu’en racontant une histoire exemplaire [...], une histoire donc aussi vraie que possible mais dont j’essaierai de ne jamais perdre de vue ce que les exégètes de la Bible appelaient le sens tropologique, ou moral.<sup>17</sup>

La référence à l’exégèse biblique est ici d’une signification particulière car elle fait allusion à l’importance de l’interprétation pour l’avènement d’une vérité de dévoilement. Un récit peut bien porter en lui une vérité morale, mais ce n’est pas évident que le destinataire la percevra immédiatement, sans l’intermédiaire d’une réflexion interprétante. Sinon, il n’y aurait rien à dévoiler. Pourtant, le sens même du terme – vérité de *dévoilement* – suggère qu’un certain effort est indispensable pour qu’une vérité de cet ordre soit atteinte. C’est pour cela que, dans *Face à l’extrême*, Todorov souligne la part considérable

<sup>17</sup> TZVETAN TODOROV, *La conquête de l’Amérique. La question de l’autre*, Paris, Seuil, 1982, p. 12.

de l'interprétation dans le processus de recherche de la vérité : « Les événements ne révèlent jamais seuls leur sens, les faits ne sont pas transparents ; pour apprendre quelque chose, ils ont besoin d'être interprétés. Et de cette interprétation je serais seul responsable... ».<sup>18</sup>

Tout comme l'éloquence, dont il était question plus haut, l'interprétation se trouve parmi les concepts étroitement liés à la méditation de Todorov sur la question de la vérité. Bien entendu, la fonction et la signification de ce terme changent suivant les différentes étapes de sa biographie intellectuelle. Ce changement va parallèlement avec « la naissance de la subjectivité dans les études critiques de Todorov », <sup>19</sup> autrement dit, avec l'accroissement du rôle du sujet interprétant. Si nous prenons encore l'exemple du texte *Les catégories du récit*, nous verrons qu'au début de son parcours, tout en reconnaissant la dépendance de l'interprétation « de la personnalité du critique et de ses positions idéologiques », Todorov conçoit le critique surtout à travers l'appartenance de celui-ci au système idéologique de son époque. Puis, dans *Symbolisme et interprétation* il développe une approche historique et théorique en même temps, basée sur l'analyse des aspects généraux du symbolisme linguistique, et des « stratégies interprétatives les plus importantes de l'histoire de la civilisation occidentale », notamment l'interprétation finaliste et l'interprétation opérationnelle. L'une se caractérise par le fait que son « point d'arrivée est connu d'avance, et ne peut être modifié », et l'autre, par le fait que « ce n'est plus le résultat qui est donné d'avance, c'est la forme des opérations auxquelles on a droit de soumettre le texte analysé ». La question de la position personnelle du sujet interprétant, étant secondaire par rapport au cadre conceptuel où *Symbolisme et interprétation* se situe, n'y est pas abordée. Pourtant, à la fin de l'ouvrage, Todorov pose ouvertement la question de sa propre stratégie, dans laquelle il voit le reflet d'« un trait constitutif de notre temps », qui est de « pouvoir donner raison à chacun des camps opposés, et de ne pas savoir choisir entre eux », de « tout comprendre sans rien faire ».

La situation change considérablement quand, dans *Face à l'extrême*, il s'agit pour lui d'interpréter des documents contenant les témoignages des détenus dans les camps. Il n'est plus question d'hésiter entre le finalisme et l'opérationnalisme de l'interprétation car rien n'est connu d'avance : ni le point d'arrivée, ni les opérations auxquelles l'interpréteur a droit. Face à une parole témoignant d'un mal et d'une souffrance tellement extrêmes qu'ils se prêtent difficilement à la description verbale, celui-ci devrait assumer toute la responsabilité de la manière dont il l'interprète, et de la morale qu'il en tire. Dans ce cas-là, il s'engage à dévoiler une vérité, qui n'est pas de l'ordre du savoir objectif et rationnel. Alors, le repère essentiel dans sa recherche sera sa propre sensibilité éthique.

Ce travail d'interprétation diffère visiblement de celui que Todorov a mené pendant le temps où le récit littéraire était un des objets préférés de son activité critique. D'un côté, parce qu'il s'agissait de textes de fiction, alors que, depuis les années 1980 il s'occupe surtout de récits d'histoires vraies, dont une grande partie sont racontés oralement à l'origine. De l'autre – et c'est encore plus important – parce que les objectifs ont chan-

<sup>18</sup> TZVETAN TODOROV, *Face à l'extrême*, Paris, Seuil, 1991, p. 36.

<sup>19</sup> Cf. STOYAN ATANASSOV, *La naissance de la subjectivité et ses limites dans les études critiques de Tzvetan Todorov*, in *Tzvetan Todorov – théoricien et humaniste*, Sofia, Boyan Penev, 2009, pp. 21-43.

gé : maintenant, Todorov aspire à une vérité de dévoilement, tandis qu'avant il cherchait à montrer la validité d'un modèle théorique.

Dans *Vérité des interprétations (Les morales de l'histoire)*, Todorov s'appuie encore sur la dichotomie vérité-adéquation/vérité-dévoilement pour distinguer entre deux types de textes : assertifs et non assertifs. Les textes assertifs se caractérisent par l'identité entre l'auteur comme personnage historique et le sujet du discours, tandis que les textes non assertifs introduisent un sujet imaginaire entre l'auteur empirique et son discours. La raison pour laquelle on interprète un texte du premier type, c'est qu'il contient en lui un sens, plus ou moins déterminé, mais que l'auteur n'a pas précisé ouvertement. Alors, l'interprétation devrait être capable, au moins théoriquement, de révéler entièrement ce sens. Mais l'interprétation d'un texte du deuxième type ne pourrait jamais aspirer à la plénitude car le sens de celui-ci n'est pas fini. Pourquoi ? Parce que le critère, selon lequel ce sens est jugé, est intersubjectif, et non référentiel. Todorov ajoute que les traits principaux d'un travail d'interprétation orienté vers une vérité de dévoilement devraient être la richesse et la cohérence. Et la cohérence d'une interprétation consiste souvent à rendre compte de l'incohérence apparente du texte interprété.

Il y avait une conviction typique pour l'approche structuraliste du récit littéraire, et c'était que même les incohérences, les erreurs et les illogismes dans la narration, devaient avoir une signification et pouvaient être expliqués de manière rationnelle et logique. Les contradictions à l'intérieur du texte, elles aussi, participaient, pour ainsi dire, à ce qui était nommé « la production du sens ». On pouvait s'interroger, par exemple, sur la signification du fait que les yeux d'Emma Bovary sont décrits dans le roman de Flaubert tantôt comme bruns, tantôt comme bleus foncés, et tantôt comme noirs, et voir en cela non pas le signe d'une négligence ou d'une faible mémoire, mais un procédé spécifique dans la présentation du personnage. La capacité du lecteur de remarquer de tels éléments apparemment incohérents et de trouver comment les intégrer dans sa compréhension de l'ensemble du texte faisait partie, dans un certain sens, d'un type de lecture que Todorov appelait « la lecture comme construction ». Depuis qu'il a renoncé à l'étude de la littérature, il a commencé à travailler surtout sur des récits de mémoire, tels que les souvenirs et les témoignages, racontés par des gens ayant vécu une expérience extrême dans des conditions de guerre ou dans les camps de concentration nazis et communistes. Mais, comme Todorov lui-même le souligne, puisque « la mémoire humaine est faillible », elle construit souvent des images incomplètes, déformées et contradictoires du passé raconté. Pourtant ce n'est pas « le côté factuel » des récits de mémoire qui pose le plus grand problème car, dans la plupart des cas, on peut le « contrôler facilement ». <sup>20</sup> Il y a d'autres aspects du rapport entre mémoire et vérité qui sont bien plus difficiles à contrôler, et Todorov les analyse dans *La mémoire devant l'histoire*. <sup>21</sup> L'enquête qu'il a menée, en collaboration avec Annick Jacquet, parmi des témoins de l'Occupation, lui a donné l'occasion d'en comparer les résultats avec des ouvrages d'histoire liés à la même époque, et de révéler les différences entre la mémoire et l'histoire. Par exemple, alors que l'histoire

<sup>20</sup> TZVETAN TODOROV e ANNICK JACQUET, *Guerre et paix sous l'occupation*, Paris, Arléa, 1996, p. 15.

<sup>21</sup> TODOROV, *La mémoire devant l'histoire*, cit., mis en ligne le 07 juin 2007, consulté le 20 novembre 2013. URL : <http://terrain.revues.org/2854>.

« s'attache au monde matériel et, si possible, quantifiable », la mémoire « retient avant tout la trace que les événements extérieurs laissent dans l'esprit des individus » ; l'histoire se soucie de la vérification des faits, mais la mémoire « apporte un éclairage des aspects essentiels de l'expérience ».

Un des traits de la mémoire individuelle, qui rend douteuse sa capacité de servir à connaissance, c'est son caractère partiel. Pourtant, selon Todorov, on aurait tort d'accepter sans réserves des généralisations du type « la mémoire est partielle, l'histoire est globale », parce que l'histoire et la mémoire, toutes les deux construisent leurs représentations du monde en procédant toujours « d'une analyse et d'une sélection ». Bien sûr, ces procédures fonctionnent différemment dans les deux domaines : dans celui de l'histoire prédominent l'abstraction et la généralisation, alors que dans celui de la mémoire, le détail et l'exemple. Mais aurait-on raison de refuser une valeur cognitive au détail et à l'exemple ? La réponse de Todorov est 'non'. Il est persuadé que la mémoire, pas moins que l'histoire, est capable de nous conduire vers une connaissance du monde et de nous rapprocher de la vérité. Les détails retenus par la mémoire rendent « palpables » les abstractions de l'histoire.

Après avoir renoncé à l'hierarchie entre la mémoire et l'histoire en ce qui concerne leur potentiel d'accéder à la vérité, Todorov précise sa propre conception en introduisant la distinction déjà bien connue entre vérité d'adéquation et vérité de dévoilement. Bien entendu, les récits de mémoire peuvent être crédibles du point de vue de la vérité des faits qu'ils racontent, mais c'est surtout de la vérité de dévoilement « qu'ils tirent leur force ». Cette dernière ne se prête pas aux mêmes procédures de vérification : « une scène est vraie, cette fois-ci, si elle emporte l'adhésion de ceux qui ont vécu cette période, si elle éclaire ceux qui veulent la connaître aujourd'hui. *La vérité est, en d'autres termes, intersubjective et non plus référentielle* ».<sup>22</sup>

### 3 Todorov, face à la vérité dans les récits de mémoire

La thèse de Todorov que la vérité dévoilée par les récits de mémoire est intersubjective servira de point de départ aux réflexions qui vont suivre. Au départ il faudra examiner de plus près la conception todorovienne de l'intersubjectivité. Bien connu est le rôle que l'engagement de Todorov avec l'œuvre de Bakhtine et « le principe dialogique » a joué pour l'élaboration de son anthropologie intersubjective. Mais on ne saurait pas décrire ce rôle uniquement en termes d'influence car, tout en adoptant l'idée de Bakhtine que l'on ne devient soi que sous le regard de l'autre, Todorov développe sa propre théorie de la reconnaissance et de son rôle dans l'existence humaine. Fidèle à sa prédisposition de penser en posant des distinctions, cette fois-ci il distingue entre deux modèles de reconnaissance qu'il appelle *reconnaissance de distinction* et *reconnaissance de conformité*. Celui qui cherche plutôt la reconnaissance de distinction dépend beaucoup plus des compliments des autres. Par contre, celui qui se contente de la reconnaissance de conformité, c'est-à-dire du fait qu'il accomplit son devoir envers une autre personne ou envers le groupe social auquel il appartient, n'a pas besoin de « solliciter à chaque fois,

<sup>22</sup> C'est moi qui souligne.

le regard des autres ». Ces deux formes de reconnaissance, affirme Todorov, « entrent facilement en conflit ou forment des hiérarchies mouvantes dans l'histoire des sociétés comme dans celle des individus : la distinction favorise la compétition, la conformité est du côté de l'accord ».<sup>23</sup> Il définit la reconnaissance de conformité comme « secondaire » ou « indirecte », parce qu'elle n'est plus due au regard de l'autre, « mais au simple fait que nous nous trouvons pris dans une interaction ». C'est notamment ce concept d'interaction qui éclaire le mieux l'idée todorovienne de l'intersubjectivité. Et c'est surtout dans l'interaction entre les humains que s'affirment les valeurs quotidiennes auxquelles Todorov a consacré une attention profonde.

En revenant à la question de la vérité des récits dont Todorov a fait un des objets, mais aussi un des instruments les plus importants de sa pensée humaniste, la première chose qui vient à l'esprit est que ces récits, qui se rapportent à des situations extrêmes, sont une source de connaissance irremplaçable des comportements des hommes soumis à des épreuves dépassant les limites du supportable. Dans des conditions pareilles la nature humaine se révèle de manière éblouissante. Face à l'expérience communiquée par les récits des survivants, les notions de la morale perdent tout leur caractère abstrait et deviennent « palpables », comme aurait dit Todorov. « Les récits des camps m'ont convaincu, écrit-il, que les actions morales sont toujours assumées par un individu ».<sup>24</sup> Devant l'image de la réalité dans les camps, le pouvoir de l'abstraction est fortement réduit. Cela se voit même dans la définition de la morale que Todorov propose dans *Face à l'extrême*, et qui impressionne par sa simplicité : « J'entends par morale ce qui nous permet de dire qu'une action est bonne ou mauvaise ».<sup>25</sup> Il n'est plus question d'aucun relativisme, le bon et le mauvais sont ressentis comme nettement distinguables. Une des plus grandes vérités, dévoilées par ces récits, consiste justement en cela que l'expérience dont ils témoignent réaffirme, quoique le plus souvent de manière tragique, l'existence de valeurs non relatives : « Alors qu'il est clair que de nombreuses valeurs sont relatives, nous avons aussi, je crois, le sentiment et l'intuition que certaines d'entre elles ne le sont pas, et qu'aucune circonstance historique, aucune particularité culturelle ne permet de les contredire en droit ».<sup>26</sup> Si la liberté est la première parmi ces valeurs, la bonté est la seconde.<sup>27</sup> Et comme les récits exemplaires recueillis par Todorov le prouvent, la bonté est capable de survivre quand la liberté est perdue. Même dans les camps, la nécessité de reconnaissance indirecte n'a pas disparu, et on aspirait à elle surtout par des gestes de bonté et de souci de quelqu'un d'autre avec qui on partage le même destin. « Il fallait avoir quelqu'un sur qui centrer sa vie, quelqu'un pour qui se dépenser », se rappelle un survivant du ghetto de Varsovie (*La vie commune*).

Les récits en questions témoignent de l'essence intersubjective de l'existence humaine par leur contenu même, c'est-à-dire par les situations qu'ils décrivent et le vécu qu'ils partagent. Ils ont une « vertu exemplaire », laquelle, d'ailleurs, pourrait acquérir « n'im-

23 TZVETAN TODOROV, *La vie commune. Essai d'anthropologie générale*, Paris, Seuil, 1995, p. 98.

24 TODOROV, *Face à l'extrême*, cit., p. 321.

25 *Ivi*, p. 320.

26 TZVETAN TODOROV, *Mémoire du mal, tentation du bien. Enquête sur le siècle*, Paris, Laffont, 2002, p. 103.

27 *Ibidem*.

porte quelle histoire, pour peu qu'on la creuse suffisamment ».<sup>28</sup> Et l'idée de cet effort de « creuser » renvoie déjà à la figure de l'interlocuteur et à sa responsabilité d'interpréter et de comprendre le sens des événements racontés. Et ce n'est pas par hasard que Todorov associe les récits de témoignage qu'il recueille avec le genre littéraire du roman : « Les vrais rivaux des témoins ne sont pas les historiens, mais les romanciers qui recréent, eux aussi, la vie telle qu'elle est vécue par les individus ».<sup>29</sup>

En effet, il y a une profonde similitude entre la démarche de Todorov comme lecteur de ces histoires vraies et celle de Todorov critique littéraire, défenseur de la critique dialogique qu'il définit comme « rencontre entre deux voix ». Quand il déclare que le type de vérité auquel il aspire « ne peut être approché que par le dialogue », et que « pour qu'il y ait dialogue, il faut que la vérité soit posée comme horizon et comme principe régulateur »,<sup>30</sup> ce n'est pas une attitude réservée à la seule lecture d'œuvres littéraires, mais de tout texte qui présente une expérience « telle qu'elle est vécue par les individus ». Mais les récits de mémoire font partie aussi du dialogue du temps présent avec le passé : un dialogue dont l'enjeu est l'avenir : « Un peuple doit recouvrir son passé non pour le ressasser avec obsession, ni pour fonder en lui ses revendications présentes [...], mais pour y trouver une leçon en vue de l'avenir ; pour tenter, méditant les injustices du passé, de ranimer l'idéal de la justice ».<sup>31</sup>

Sans prétendre d'avoir épuisé son objet, le présent article a tenté de rendre plus visible l'unité de l'œuvre critique de Tzvetan Todorov en étudiant les différentes formes sous lesquelles la relation entre récit et vérité s'y manifeste. L'acte de raconter y est ressenti dans toute l'ampleur de ses effets sur le plan cognitif, social ou moral. Todorov interroge la capacité des récits de transmettre des connaissances, mais aussi de construire des images du monde. Il souligne l'essence dialogique du récit comme moyen d'échange des expériences humaines et comme porteur de mémoire. Raconter ou interpréter une histoire signifie pour lui se charger d'une grande responsabilité. Bref, les réflexions de Todorov sur le récit dans son rapport à la vérité, révèlent au lecteur la profonde dimension éthique de sa pensée.

## BIBLIOGRAFIA

- ATANASSOV, STOYAN, *La naissance de la subjectivité et ses limites dans les études critiques de Tzvetan Todorov*, in *Tzvetan Todorov – théoricien et humaniste*, Sofia, Boyan Penev, 2009, pp. 21-43. (Citato a p. 30.)
- BARTHES, ROLAND, *L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire*, in « Communications », xvi (1970), pp. 172-223. (Citato a p. 27.)
- GOODMAN, NELSON, *Ways of Worldmaking*, Hassocks, The Harvester Press, 1978. (Citato a p. 22.)

<sup>28</sup> TZVETAN TODOROV, *Une tragédie française. Été 1944 : scènes de guerre civile*, Paris, Seuil, 1994, p. 10.

<sup>29</sup> TODOROV e JACQUET, *Guerre et paix sous l'occupation*, cit., p. 16.

<sup>30</sup> TODOROV, *Critique de la critique*, cit., p. 187.

<sup>31</sup> TZVETAN TODOROV, *Au nom du peuple*, Paris, Editions de l'aube, 1992, p. 52.

- TODOROV, TZVETAN, *Au nom du peuple*, Paris, Editions de l'aube, 1992. (Citato a p. 34.)
- *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil, 1984. (Citato alle pp. 25, 34.)
- *Face à l'extrême*, Paris, Seuil, 1991. (Citato alle pp. 30, 33.)
- *Fictions et vérités*, in « L'Homme », CXI-CXII (1989), pp. 7-33. (Citato alle pp. 25-27.)
- *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Seuil, 1982. (Citato a p. 29.)
- *La mémoire devant l'histoire*, in « Terrain », XXV (1995), pp. 101-112. (Citato alle pp. 23, 31.)
- *La vie commune. Essai d'anthropologie générale*, Paris, Seuil, 1995. (Citato a p. 33.)
- *Les catégories du récit littéraire*, in « Communications », VIII (1966), pp. 125-151. (Citato alle pp. 22, 23.)
- *Les morales de l'histoire*, Paris, Grasset, 1991. (Citato a p. 25.)
- *Mémoire du mal, tentation du bien. Enquête sur le siècle*, Paris, Laffont, 2002. (Citato a p. 33.)
- *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989. (Citato a p. 25.)
- *Poétique*, in *Qu'est-ce que le structuralisme?*, a cura di Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Dan Sperber e Moustafa Safouan, Paris, Seuil, 1968. (Citato a p. 24.)
- *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977. (Citato a p. 28.)
- *Une tragédie française. Été 1944 : scènes de guerre civile*, Paris, Seuil, 1994. (Citato a p. 34.)
- TODOROV, TZVETAN e ANNICK JACQUET, *Guerre et paix sous l'occupation*, Paris, Arléa, 1996. (Citato alle pp. 31, 34.)

### PAROLE CHIAVE

Récit, vérité, rhétorique, interprétation, intersubjectivité, mémoire, Tzetan Todorov.

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MIRYANA YANAKIÉVA, *Récit et vérité chez Tzetan Todorov*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 1 (2014), pp. 21–36.

L'articolo è reperibile al sito [www.ticontre.org](http://www.ticontre.org).

### NOTIZIE DELL'AUTRICE

Miryana Yanakiéva, maître de conférences, directeur du département de Théorie de la littérature à l'Institut de Littérature auprès de l'Académie Bulgare des Sciences, membre du Conseil scientifique de l'Institut. Domaines de recherche : analyse et interprétation du texte littéraire, intertextualité, littérature et éthique, littérature et savoir(s), littérature et musique, le problème de la vérité en littérature et philosophie.

[mjnak@abv.bg](mailto:mjnak@abv.bg)



### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista *Ticontre. Teoria Testo Traduzione* e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

# LA NAISSANCE DE LA SUBJECTIVITÉ ET SES LIMITES DANS LES ÉTUDES CRITIQUES DE TZVETAN TODOROV

STOYAN ATANASSOV – *Université de Sofia “Saint Clément d’Ohrid”*

Cette étude porte sur l’apparition, l’évolution et les modalités de la subjectivité dans les ouvrages critiques de Tzvetan Todorov. Nous commençons par quelques considérations sur le statut du sujet critique en sciences humaines. L’analyse retrace ensuite le contexte intellectuel et théorique dans lequel émerge la subjectivité de Todorov. Nous commençons ensuite plusieurs ouvrages qui servent de repère dans l’étude de la subjectivité chez Todorov.

Celle-ci, tout comme le principe dialogique qu’il a mis au point en tant que méthode d’interprétation, relève d’une rationalité conséquente et d’une déontologie. On peut distinguer, au cours du travail critique, quatre instances du Je : *existentielle, autobiographique, critique, cognitive*. Les deux premières alimentent les deux autres. Le *Je existentiel* finit par s’affirmer, chez Todorov, comme le point de départ et l’horizon axiologique de la recherche. Le *Je autobiographique* émane du précédent. Il introduit en filigrane une narration retraçant aussi bien un destin individuel qu’un épisode historique. L’élément autobiographique chez Todorov est délibérément mitigé. Il ne trouve sa justification qu’en se mettant au service du *Je critique*. Ce dernier confère une dimen-

sion humaine et concrète à la recherche de la vérité. Le *Je cognitif* devient ainsi l’expression d’une vie et d’un destin individuels.

This essay focuses on subjectivity in Tzvetan Todorov’s critical works. Starting with some reflections on the critical subject in the Humanities, the analysis moves on the reconstruction of theoretical and intellectual context from which Todorov’s subjectivity emerged. In his critical work, the author’s self takes four different configurations, i.e. *existential, autobiographic, critical, and cognitive*. The first and the second self feed the third and the fourth. The *existential self* works as the starting point, and as the axiological horizon, of Todorov’s research. The *autobiographic self* springs out from the former, and watermarks the text with a narration in which an individual destiny and an historical moment are entwined. The autobiographical element in Todorov’s prose is wittingly mitigated. This element then can exist only if it puts itself to use in the *critical self*. This self lends a human and concrete dimension to Todorov’s quest for truth. The *cognitive self* thus becomes the expression of an individual life and destiny.

## I L’ÉMERGENCE DU DISCOURS CRITIQUE EN LITTÉRATURE

La question du statut du critique permet de saisir la portée de la critique tout comme la place de l’écrivain dans son texte nous éclaire sur sa spécificité esthétique. Point n’est besoin, aujourd’hui, de se livrer à de longues argumentations à l’appui de pareille constatation. La place du critique est bien visible, et son travail implique aussi des postulats méthodologiques qui prétendent, ouvertement ou de manière indirecte, le légitimer. Or, longtemps la figure du critique restait sans contours précis et l’on ne pouvait présumer de sa présence que par des voies obliques. L’humaniste de la Renaissance, un philologue avant la lettre que l’on peut considérer comme l’archétype du critique des Temps modernes, rejette le dogme ecclésiastique de l’autorité irréfutable et de l’origine divine de l’Écriture. Il mobilise ses connaissances historiques et linguistiques pour interpréter les textes bibliques en tant qu’œuvres créées par des hommes. La substitution de l’esprit humain à celui de Dieu devient un des préalables du futur dialogue du critique avec l’auteur, mais aussi de la subjectivité de la critique.

Ainsi Erasme s'affirme-t-il comme auteur dès qu'il franchit le territoire biblique, considéré jusqu'à ce moment comme divin et sacré. Montaigne, quant à lui, se situera sur un pôle opposé à celui du critique-auteur. Il qualifie ses commentaires des Anciens non pas de critique<sup>1</sup> ou bien d'une œuvre d'auteur, mais d'*essais*, de tentatives de se connaître. Au XVII<sup>e</sup> siècle, Boileau présente son *Art poétique* comme étant l'ouvrage d'un auteur satirique ou d'un censeur, pendant que La Bruyère juge, dans ses *Caractères*, ce que l'on appelait les « ouvrages de l'esprit » en philosophe. C'est toujours en philosophes – et à plus juste titre – que pensent la littérature les Encyclopédistes de l'époque des Lumières : Rousseau, Diderot, Voltaire. Lorsque la critique s'affirme au XIX<sup>e</sup> siècle comme une activité journalistique (Sainte-Beuve) ou comme une discipline universitaire (Sainte-Beuve, Hippolyte Taine, Gustave Lanson, etc.), les conceptions de la création littéraire et de l'interprétation passent au premier plan, tandis que le rôle du critique se réduit à une compétence de caractère général : un biographe (Sainte-Beuve), un « zoologiste de l'esprit humain » (Hippolyte Taine), un historien évolutionniste (Ernest Renan), un historien de la littérature (Gustave Lanson).

Depuis le « lansonisme », institutionnalisé vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, régnant en France et rayonnant en Europe jusqu'à l'avènement du structuralisme, dans les années 1960, le statut du critique ne change pratiquement pas. On pourrait dire même que le structuralisme n'accorde pas non plus une place à part au critique, bien qu'il adopte à l'égard du texte une position opposée à celle des disciples de Lanson. L'analyse structurale – immanente ou bien intertextuelle – privilégie les liens intratextuels ou intertextuels, alors que la fonction du critique en tant que sujet établissant ces liens reste en arrière-plan. À l'époque où le structuralisme battait son plein, les voix qui insistaient sur la subjectivité du critique et sur son rapport au texte n'étaient pas assez entendues.<sup>2</sup>

À l'heure actuelle, faute d'une école méthodologique dominante de critique littéraire, nous pouvons penser avec moins de préjugés les dispositifs critiques. Le rôle de l'interprète apparaît au grand jour pour devenir une instance constitutive de sens au même titre que le texte, l'auteur, le public. À cet égard l'expérience et l'évolution de Tzvetan Todorov sont révélatrices des tendances marquantes au sein des sciences humaines d'aujourd'hui.

Il est au moins deux raisons majeures qui rendent la production critique de Todorov emblématique des sciences humaines à notre époque. D'une part, le nombre et la diversité thématique de ses ouvrages (plus d'une trentaine) sont toujours en résonance avec les grands courants d'idées des cinquante dernières années. D'autre part, la limpidité méthodologique de tous ses livres en fait un témoin précieux de l'évolution de la pensée critique pendant une période d'effervescence théorique sans précédent dans le domaine des sciences humaines en général et de la théorie de la littérature en particulier.

1 Et pour cause, le mot « critique » ne s'impose dans son sens actuel qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle.

2 Dans son livre au titre significatif *La relation critique* (première édition, 1970, deuxième édition revue et augmentée, 2001), Jean Starobinski souligne deux faits qu'on sous-estimait à l'époque : « La structure structurée nous renvoie à un sujet structurant, de même qu'elle nous renvoie à un monde culturel auquel elle s'ajoute en y apportant peut-être le trouble et le défi » (p. 46) ; le critique « garde sur la scène un Je qui n'est pas tout à fait moi » (p. 38). Cf. JEAN STAROBINSKI, *La relation critique*, Paris, Gallimard, 2001.

## 2 POSER UN CADRE MÉTHODOLOGIQUE DE LA SUBJECTIVITÉ

Avant de suivre les premières manifestations et l'évolution de la subjectivité dans les études critiques de Todorov, j'essaierai de tracer un cadre typologique général des rapports possibles entre le chercheur et son objet dans le domaine des sciences humaines. Je l'emprunte à l'étude de Magali Uhl, *Subjectivité et sciences humaines*.<sup>3</sup> L'auteur définit trois types de rapports entre le sujet et l'objet de la recherche.

1. Une relation objective entre un sujet épistémologique abstrait et un objet qui lui est totalement extérieur. Dans ce cas, le sujet et l'objet étant radicalement hétérogènes, la connaissance n'est possible qu'en vertu d'une théorie du reflet ou bien d'une espèce de scientisme : « Cette thèse *réaliste*, empiriste naïve (la théorie du reflet dans le marxisme vulgaire) et scientiste (dans une certaine sociologie positiviste) n'est plus crédible aujourd'hui, même si elle constitue encore l'allant de soi implicite de l'idéologie spontanée des sciences sociales », conclut Uhl.<sup>4</sup>

2. Une position dominante du sujet de la recherche qui projette sur l'objet son for intérieur, son univers imaginaire. Cette attitude « radicalisée par la psychanalyse, soutient alors qu'il n'y a pas de différences majeures entre les "choix d'objet" ou les investissements objectaux observables dans une relation de recherche, dans une relation amoureuse ou dans une création artistique ».<sup>5</sup>

3. La recherche est « une *construction sociale* ou un montage symbolique qui puise son origine dans les visions du monde (catégories théoriques) ou les préoccupations collectives (catégories pratiques) d'un groupe social dont le chercheur serait le représentant intellectuel ». <sup>6</sup> Cette attitude est fondée sur l'interaction du sujet et de l'objet. Magali Uhl pense à juste titre qu'à présent elle est prédominante en sciences humaines.

Bien entendu, ces trois types de relations n'épuisent ni en théorie ni dans la pratique les rapports possibles entre le sujet critique et l'objet de recherche. Elles peuvent, du reste, cohabiter chez le même chercheur, dans ses différents ouvrages ou bien à l'intérieur d'une seule étude. On les retrouve aussi chez Todorov mais il faut les considérer seulement comme un point de départ vers des relations plus complexes et plus nuancées. Car ce sont précisément les circonstances concrètes dans lesquelles le moi todorovien émerge à la surface, la portée des cercles herméneutiques qu'il formera et leur interférence avec les champs sémantiques de l'objet étudié qui peuvent jeter une lumière nouvelle sur le problème de la subjectivité en sciences humaines. La subjectivité qui nous intéresse ici est un processus plutôt qu'un état d'esprit fixe. Aussi notre petite enquête sur la subjectivité nécessite-t-elle une mise en perspective – avant tout celle des champs de recherche explorés par Todorov – sans pour autant perdre de vue un contexte plus large de réflexion critique et les résonances possibles avec d'autres critiques.

<sup>3</sup> MAGALI UHL, *Subjectivité et sciences humaines. Essai de métasociologie*, Paris, Beauchesne, 2004.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 110.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

### 3 Todorov-I ou la subjectivité refoulée

Durant toute une première période de recherche (1965-1980), Todorov pratique un discours critique conventionnel. Ici, l'instance qui écrit n'est qu'une catégorie grammaticale dépourvue de toute teneur existentielle. Le « formaliste », le « structuraliste » Todorov développe des idées sur les méthodes et la portée d'une discipline qu'il veut contribuer à instituer en science de la littérature – la poétique. Les descriptions, les découpages et les analyses du texte et de son matériau verbal aspirent à la rigueur et à l'objectivité des sciences exactes. Cette objectivité recherchée est censée être d'autant plus authentique qu'elle se garde de succomber à la moindre subjectivité sous peine de compromettre l'énoncé et de le soustraire à une procédure scientifique de vérification.

La question du Je critique est posée pour la première fois dans le livre *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*.<sup>7</sup> Cependant Todorov formule cette question par la négative, précisant dans son Introduction que, dans ce livre, il ne parlera pas de sa propre voix et qu'il se contentera de mettre à jour quelques problèmes de terminologie qui se posent à propos des traductions françaises de Bakhtine. Son but est donc de rendre, à l'usage du public francophone, plus clairs et plus authentiques les textes du grand penseur russe : « Je ne puis affirmer que le présent texte soit vraiment de moi : un peu comme Jean Starobinski nous a permis de lire le travail de Saussure sur les anagrammes, je voudrais, dans un contexte différent et avec des difficultés d'une autre espèce, présenter les idées de Bakhtine en fabriquant une sorte de montage, à mi-chemin entre l'anthologie et le commentaire, où mes phrases ne sont pas tout à fait de moi ».<sup>8</sup> Le refus de parole personnelle semble mener logiquement au refus d'identité en tant que commentateur : « [...] je pense que mon nom pourrait être considéré comme l'un des pseudonymes (mais sont-ce de purs pseudonymes ?) utilisés par Bakhtine ».<sup>9</sup> Renonçant délibérément d'une voix personnelle, le Je du critique s'identifie à l'objet de sa recherche, devenant de la sorte un *alter ego* de l'auteur étudié.

D'ailleurs, ce « manque de personnalité » du critique, qui se met entièrement au service de son auteur, rappelle le jeune homme Todorov, lorsque l'adolescent ressentait le contact avec les autres comme une sorte de perte d'identité. Dans son livre autobiographique *Devoirs et Délices*,<sup>10</sup> Todorov décrit rétrospectivement cette étape de son évolution : « Quand j'étais adolescent, j'étais inquiet de ne posséder aucune identité. C'était une question qui me tourmentait souvent. Je me reprochais de me laisser trop influencer par les interlocuteurs, de partager toujours les opinions du dernier qui m'avait parlé avec conviction. Je trouvais que je n'existais qu'en relation avec les autres : tout seul je n'étais personne, je n'avais aucune idée vraiment à moi ».<sup>11</sup> Dans cet ordre d'idées, Todorov lui-même fait un parallèle entre son manque de confiance en soi et ses premiers pas

7 TZVETAN TODOROV, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, suivi de *Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981.

8 *Ivi*, p. 12.

9 *Ibidem*.

10 TZVETAN TODOROV, *Devoirs et délices. Une vie de passeur*, entretiens avec Catherine Portevin, Paris, Seuil, 2002.

11 *Ivi*, p. 361.

de critique : « En me vouant à l'interprétation des autres, je convertissais mon infirmité en avantage : j'allais les entendre, me couler en eux, et ensuite parler avec leur voix. Je les disais et, en même temps, ils me disaient, ils exprimaient mes convictions mieux que je ne savais le faire ».<sup>12</sup>

La naissance du Moi critique se double paradoxalement d'un refus d'identité dans la mesure où le Moi « habite » d'autres Moi, parle avec la voix des autres et, au lieu de suivre sa nature, emprunte des modèles identitaires étrangers.

Si l'on recherche des analogies typologiques avec les grands de la littérature, Montaigne vient à l'esprit. Citer les auteurs (essentiellement les Anciens) est pour lui un moyen de se dire soi-même : « Je ne dis les autres, sinon pour d'autant plus me dire ».<sup>13</sup>

Montaigne, à la différence du jeune Todorov, recourt à la parole des autres de façon systématique, tout au long de sa vie, au point d'en faire un procédé d'écriture et une méthode de pensée philosophique. L'identité intellectuelle frustrée qu'évoque Todorov appelle des associations plutôt avec Rousseau (« je devenais le personnage dont je lisais la vie »)<sup>14</sup> ou bien avec Proust (« Je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier ; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor, la rivalité de François I<sup>er</sup> et de Charles Quint. »).<sup>15</sup> Dans tous ces cas, il s'agit d'aveux rétrospectifs qui témoignent d'une étape de vie déjà dépassée mais qui fait toutefois partie de l'itinéraire du Je du critique ou de l'écrivain. On peut en ce sens admettre qu'au moment où Todorov fait part de son « aphonie » face au texte de Bakhtine, il a déjà pris conscience de la nécessité de parler de sa propre voix. En principe Todorov qualifie de philologique son commentaire de Bakhtine dans la mesure où le travail du philologue facilite la lecture d'un auteur sans prétendre en livrer une interprétation personnelle. Cependant, dans ce livre qui se veut à mi-chemin entre l'anthologie et le commentaire, Todorov propose des formules conceptuelles importantes. C'est ainsi qu'il appelle « le principe dialogique » une des grandes idées de Bakhtine. Le principe dialogique présuppose l'existence de deux sujets à part entière, et c'est précisément parce qu'il veut rester dans l'ombre de son auteur que Todorov n'applique pas l'approche dialogique à Bakhtine : « [...] je me suis abstenu (en principe) de dialoguer avec Bakhtine : il faut que la première voix soit entendue avant que le dialogue ne commence ».<sup>16</sup> Or, comme je le notais, le refus de dialogue est déjà une annonce d'un dialogue à venir. La subjectivité déclarée du critique apparaît comme un préalable à ce dialogue.

La première tentative d'application – bien qu'en état d'ébauche – du principe dialogique est faite dans le livre suivant de Todorov, *La conquête de l'Amérique. La question de l'Autre*.<sup>17</sup> D'entrée de jeu, l'auteur situe son enquête au niveau de l'intersubjectivité : « Je veux parler de la découverte que le *je* fait de l'*autre*. [...] Mais les autres sont des je

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> MICHEL DE MONTAIGNE, *Les essais*, textes établis par Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, 2007, p. 153.

<sup>14</sup> JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Les confessions*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, t. I, p. 47.

<sup>15</sup> MARCEL PROUST, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1999, p. 13.

<sup>16</sup> TODOROV, *Mikhaïl Bakhtine*, cit., p. 12.

<sup>17</sup> TZVETAN TODOROV, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Seuil, 1982.

aussi : des sujets comme moi, que seul mon point de vue, pour lequel tous sont *là-bas* et je suis seul *ici*, sépare et distingue vraiment de moi ».<sup>18</sup> Seulement, ici, Todorov rattache l'intersubjectivité plutôt à la problématique de l'altérité qu'à celle de la subjectivité. Le Je dont il parle est une notion suprapersonnelle, abstraite, au mieux, un Nous collectif : « [...] c'est bien la conquête de l'Amérique qui annonce et fonde notre identité présente ».<sup>19</sup> Le bilan que l'auteur dresse de son enquête à la fin du livre montre toutefois que ce Je suprapersonnel n'en est pas moins un travail de construction subjective. Les pages finales démarquent avec insistance la position du Je todorovien par rapport au Je des personnages historiques étudiés. Si dans *Mikhaïl Bakhtine* Todorov s'abstient de faire porter sa voix, ici il revendique explicitement le fait qu'il parle en son propre nom : « J'ai voulu éviter deux extrêmes. Le premier est la tentation de faire entendre la voix de ces personnages telle qu'en elle-même ; de chercher à disparaître moi-même pour mieux servir l'autre. Le second est de soumettre les autres à soi, d'en faire des marionnettes dont on contrôle toutes les ficelles. [...] De Colon à Sahagun, ces personnages ne parlent pas le même langage que moi ; mais ce n'est pas faire vivre l'autre que de le laisser intact, pas plus qu'on n'y arrive en oblitérant entièrement sa voix ».<sup>20</sup>

En réalité, l'énoncé de *La conquête de l'Amérique* délimite nettement les valeurs et les concepts contemporains de ceux des acteurs de la Conquête. Ici, la ligne de partage est d'ordre temporel. En outre, elle privilégie le présent par rapport au passé. En effet, si l'auteur explore un événement, un phénomène important du passé, c'est pour mieux penser et comprendre son propre présent. L'appartenance à ce présent ne suffit toutefois pas pour parler de subjectivité. Dans ce livre, tout comme dans le précédent (sur Bakhtine), il s'agit plutôt d'une prise de conscience de la subjectivité du critique sans pour autant que le seuil de la subjectivité soit vraiment franchi. L'émancipation du Je critique est un long processus qui implique sans doute une volonté de s'affranchir de certains stéréotypes et réserves, d'acquiescer une nouvelle technique d'argumentation.

#### 4 UN BILAN CRITIQUE

Le livre suivant de Todorov *Critique de la critique*<sup>21</sup> est la première véritable mise en œuvre de la subjectivité qui jusqu'à ce moment était plutôt revendiquée qu'assumée. Cet essai de théorie de la littérature passe en revue quelques grands courants littéraires, fait des commentaires ciblés de leurs représentants les plus illustres, le tout allant de pair avec un bilan que Todorov dresse de ses propres professions de foi en littérature. Autant dire que la démarche analytique implique une double mise en question – des autres et de soi-même. Le propos liminaire souligne les mobiles subjectifs qui avaient présidé au choix des théoriciens étudiés : « j'ai choisi des auteurs par lesquels je me sens le plus atteint »,<sup>22</sup> notamment les formalistes russes, Brecht, Sartre, Blanchot, Barthes, Bakhtine, Northrop Frye. Tous ces esprits avaient exercé une forte influence sur Todorov. Celle-

18 *Ivi*, p. 11.

19 *Ivi*, p. 14.

20 *Ivi*, p. 254.

21 TZVETAN TODOROV, *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil, 1984.

22 *Ivi*, p. 9.

ci était souvent doublée d'admiration et de fascination. Aujourd'hui encore, même s'il regarde d'un autre œil leurs travaux critiques, il garde un lien affectif fort avec certains de ses anciens maîtres à penser, Barthes en premier. Todorov situe leurs idées littéraires dans la vaste voie du post-romantisme pour autant qu'ils professent tous, quoique à des degrés différents, l'idée d'un art pur. En outre, ils soulignent tous la différence qualitative entre l'œuvre littéraire et les autres genres discursifs. Todorov reconnaît, d'ailleurs, sa propre attitude ambivalente à l'égard du romantisme : « J'ai été, je suis ce "romantique" qui essaie de penser le dépassement du romantisme à travers l'analyse d'auteurs auxquels je me suis successivement identifié ».<sup>23</sup> On le voit, les auteurs étudiés ici ne sont pas un simple objet d'analyse, une matière étrangère aux idées et aux goûts personnels du chercheur. Pour Todorov l'altérité de Bakhtine, de Blanchot, de Barthes n'est pas celle de Colomb, de Cortés ou de Sahagun. À travers ces critiques emblématiques, Todorov analyse son propre parcours de critique. Sans doute, l'imagination y est pour quelque chose dans cette identification. C'est pourquoi Todorov parle de soi comme d'un autre, à savoir un personnage d'un « roman d'apprentissage ». Notons que le genre, employé ici métaphoriquement, implique l'idée d'une évolution du héros.

À cette étape-là, Todorov voit l'aspect essentiel de sa propre évolution dans le besoin de rattacher ses observations esthétiques à des jugements de valeur. L'interprétation de l'œuvre implique une réflexion morale que l'on pourrait à la rigueur appréhender comme une action éthique : « [...] notre jugement ne découlera pas de notre savoir : celui-ci nous servira à restituer la voix de l'autre, alors que la nôtre trouve sa source en nous-même, dans une responsabilité éthique assumée ».<sup>24</sup> C'est l'articulation claire des voix – notamment celles de l'œuvre étudiée et du critique – qui devient la condition d'une critique dialogique.<sup>25</sup> Todorov en formule les principes dans les pages finales du livre.

Tout au long de *Critique de la critique*, la question de la subjectivité du critique détermine le point de vue du commentateur sur les auteurs commentés. Ainsi, par exemple, Sartre soutient la thèse d'une critique objective, celle-ci n'étant considérée que comme un moyen pour révéler l'univers unique de l'œuvre. Or, dans ses livres sur Baudelaire, sur Flaubert ou sur Jean Genet, Sartre appréhende les œuvres de ces écrivains essentiellement comme autant de plates-formes conduisant à leur biographie. Autrement dit, Sartre place les œuvres en question sous le signe de la subjectivité de leurs auteurs dans la mesure où elles procèdent de l'axiologie de leur créateur. Quant à sa propre subjectivité, Sartre n'en parle pas. Elle n'en est pas moins présente. Contrairement à Sartre, Maurice Blanchot se déclare hostile à intégrer des jugements de valeur dans son commentaire critique. Par là, il rejette toute subjectivité. Son idéal de critique devient l'invisibilité<sup>26</sup>. Todorov rappelle

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 187.

<sup>25</sup> Sur cette question, je me permets de renvoyer à mon étude : STOYAN ATANASSOV, *Tzvetan Todorov ou le moi dialogique au carrefour des cultures*, in « Филолошки преглед (Revue de philologie) », XXXII (2006), pp. 33-47. Elle est également disponible dans : *Signes, Discours et Sociétés* [en ligne], 3. Perspectives croisées sur le dialogue, 24 juillet 2009 : <http://www.revue-signes.infodocument.php?id=1173> ISSN 1308-8378.

<sup>26</sup> Cet idéal était conforme au comportement qu'adopte Blanchot dans sa vie. Au moment où il atteint une célébrité de critique, l'homme s'efface publiquement. Perdant toute visibilité, refusant qu'on publie ses

la fameuse métaphore de Blanchot : la voix du critique est comme la neige qui tombe sur la cloche et, en fondant, fait vibrer celle-ci. Le prix de la parole critique apparaît donc bien élevé : c'est la mort du critique.

Todorov commente Barthes suivant la même logique : d'une part, un désaccord avec Barthes lorsque celui-ci se définit comme un « voleur de langage », c'est-à-dire comme un simple vecteur du langage des autres ; d'autre part, une haute estime pour les textes où Barthes est le plus présent et le plus personnel, tels *Roland Barthes par lui-même* ou *La chambre claire*.

La subjectivité du critique en tant que protagoniste de la critique dialogique porte, certes, l'empreinte de l'expérimentation en laboratoire. Todorov convient que le dialogue qu'il mène avec Sartre, Barthes, Bakhtine et les autres critiques est fondamentalement asymétrique : ses « interlocuteurs » sont absents, ils ont dit leur dernier mot, tandis que le commentaire sur eux peut se poursuivre indéfiniment. Il y a une différence entre le dialogue avec l'auteur mort et le dialogue avec un auteur vivant. Celui-ci peut répondre. Plus encore, il convient de ne pas confondre l'idée de la critique dialogique avec sa mise en œuvre. L'exemple le plus éloquent à cet égard est Mikhaïl Bakhtine. Dans *Critique de la critique*, Todorov « s'entretient » déjà avec lui, oppose ses vues à celles du critique russe et précise un point important : Bakhtine annonce plutôt qu'il ne réalise la critique dialogique.<sup>27</sup>

Le « dialogue » avec Bakhtine se poursuit plus tard dans une étude intitulée « Pourquoi Jakobson et Bakhtine ne se sont jamais rencontrés ».<sup>28</sup> Cette enquête fort intrigante commente des témoignages sur la vie de Bakhtine. Les faits biographiques sont mis en parallèle avec l'évolution idéologique du penseur russe. Todorov montre qu'entre l'homme Bakhtine – un solitaire qui évite le contact avec des inconnus ou avec des personnes qu'il ne porte pas en estime (dont Roman Jakobson), qui a la phobie insurmontable du téléphone – et le penseur, qui adopte les idées de Martin Buber sur le dialogue avant de développer ses thèses originales sur la polyphonie et la carnavalisation dans l'œuvre de Dostoïevski et de Rabelais, un abîme se creuse. Pour élucider ce curieux paradoxe il aurait fallu que l'exilé de Saransk se fût décidé à parler à la première personne de soi et de son œuvre. Or cela ne se produit jamais. Tout au long de son œuvre, Bakhtine ne se départira pas du discours objectif. Il expose ses idées d'un univers dialogique au moyen d'une énonciation monologique et impersonnelle. Aussi Todorov considère-t-il Bakhtine comme précurseur, et non pas comme fondateur de la critique dialogique.

Le véritable fondateur de cette critique est Todorov lui-même. Il apporte ainsi un élément important à la théorie de l'interprétation. On trouve une première caractéristique de la critique dialogique dans *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*. Todorov esquisse une typologie de base comportant trois types d'interprétation : « Le premier consiste à unifier au nom de soi : le critique se projette dans l'œuvre qu'il lit, et tous les auteurs illustrent, ou exemplifient, sa propre pensée. Le second type correspond à la « cri-

photos ou le moindre détail de sa vie privée, Blanchot apparaît comme le cas limite du critique qui fait tout pour effacer sa subjectivité. Ce refus porte l'empreinte de l'influence hégélienne.

<sup>27</sup> TODOROV, *Critique de la critique*, cit., p. 101.

<sup>28</sup> TZVETAN TODOROV, *Pourquoi Jakobson et Bakhtine ne se sont jamais rencontrés*, in « Esprit », CCXXVIII (1997), pp. 5-30 ; cf. aussi TZVETAN TODOROV, *La signature humaine*, Paris, Seuil, 2009, pp. 103-137.

tique d'identification » (...) : le critique n'a pas d'identité propre, il n'existe qu'une seule identité : celle de l'auteur examiné, et le critique s'en fait le porte-parole ; nous assistons à une fusion dans l'extase, et donc à une unification. Le troisième type d'interprétation serait le dialogue préconisé par Bakhtine, où chacune des deux identités reste affirmée (il n'y a pas d'intégration ni d'identification), où la connaissance prend la forme de dialogue avec un « tu », égal au « je » et pourtant différent de lui ». <sup>29</sup> Des années plus tard, Todorov finira par transformer ces trois types d'interprétation en trois phases intégrées au sein d'une même lecture critique. Il s'en tiendra à cette méthode, cette fois-ci sans une argumentation théorique, jusqu'à dans ses livres récents. <sup>30</sup> Dans cette méthode dialogique, la première et la troisième phase de l'interprétation impliquent une subjectivité assumée de l'instance critique.

Pour revenir encore un instant à *Critique de la critique*, notons deux variétés de subjectivité que l'on y trouve à l'œuvre. D'une part, Todorov insère dans son étude une correspondance personnelle avec deux critiques, Ian Watt et Paul Bénichou. Il ne s'agit donc pas ici d'un dialogue en différé, la présence de l'interlocuteur est très forte. D'ailleurs, en dépit des sollicitations « dialogiques » de Todorov, ni Watt, ni Bénichou ne se laissent pas entraîner par la volonté de Todorov qui les pousse à manifester plus nettement leur subjectivité. (Force est de conclure ce que Todorov ne conclut pas : la subjectivité du critique est une question de volonté, certes, mais aussi de méthode. À défaut d'une méthode qui intègre l'instance subjective, la subjectivité serait impossible ou factice.) D'autre part, l'épilogue du livre, intitulé « Une critique dialogique ? », propose pour la première fois un récit d'expériences personnelles. Todorov décrit comment il avait fait la connaissance de l'écrivain Arthur Koestler et du philosophe Isaiah Berlin, deux personnalités dont la rencontre avait provoqué un tournant dans l'orientation littéraire de Todorov. Quel est le bilan de ces deux expériences dialogiques ? À la suite du dialogue avec Watt et Bénichou, aucun des interlocuteurs ne s'en trouve changé. Les rencontres avec Koestler et Berlin ne reproduisent pas de dialogues. Ce qui compte pour Todorov, c'est l'effet de la parole de ses interlocuteurs et le travail de changement que cette parole avait commencé à opérer en lui. En conséquence, Todorov prend conscience de la nécessité de rattacher sa recherche à son expérience personnelle. Désormais, sa subjectivité sera placée sous une double détermination : méthodologique (la critique dialogique) et axiologique (l'humanisme).

On trouve une description du mécanisme de la critique dialogique aussi dans le processus de la connaissance de l'Autre. Dans la postface d'un texte <sup>31</sup> dont la première version a été présentée en 1981, au Congrès mondial d'études bulgares à Sofia, Todorov articule la relation du critique au texte commenté à travers quatre phases :

1. l'Autre se trouve assimilé par le Je ;

<sup>29</sup> TODOROV, *Mikhaïl Bakhtine*, cit., p. 166.

<sup>30</sup> Cf. en particulier les livres suivants de Tzvetan Todorov : *Les aventuriers de l'absolu*, Paris, Laffont, 2005 ; *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007 ; *La peur des barbares. Au-delà du choc des civilisations*, Paris, Laffont, 2008 ; *La signature humaine*, cit. ; *Les ennemis intimes de la démocratie*, Paris, Laffont/Versilio, 2011.

<sup>31</sup> TZVETAN TODOROV, *La Bulgarie en France*, in Tzvetan Todorov, *Les morales de l'histoire*, Paris, Grasset, 1991, pp. 25-40.

2. le Je se retire en second plan laissant la première ligne à l'objet du commentaire. Voici la description de cette deuxième phase : « Ce geste peut être vécu selon des modalités fort différentes. Savant épris de fidélité et d'exactitude, je me fais plus Persan que les Persans : j'apprends leur histoire et leur présent, je m'habitue à percevoir le monde à travers leurs yeux, je réprime toute manifestation de mon identité originale ; en écartant ma subjectivité, je crois être dans l'objectivité » ;<sup>32</sup>
3. Le Je entre en dialogue avec les autres : « je perçois mes propres catégories comme aussi relatives que les leurs. Je renonce au préjugé qui consiste à imaginer qu'on puisse renoncer à tout préjugé : je pré-juge, nécessairement et toujours, mais c'est en cela même que consiste l'intérêt de mon interprétation, mes préjugés étant différents que ceux des autres » ;<sup>33</sup>
4. La connaissance de l'Autre dépend de l'identité du sujet connaissant qui change à son tour sous l'effet de ce processus.

Ce schéma permet de voir que l'interprétation du texte et la connaissance de l'autre procèdent de la même logique et engagent au même point aussi bien le sujet de la critique que le sujet du rapport interpersonnel. Car Todorov reconnaît au même titre le statut de sciences humaines à la critique littéraire et à l'anthropologie. D'où la position similaire du sujet connaissant. Un autre texte de Todorov, « Les sciences morales et politiques »,<sup>34</sup> pose les fondements philosophiques de la subjectivité en sciences humaines. Todorov rappelle trois vérités bien connues dont les effets sont pourtant souvent oubliés : l'identité du sujet et de l'objet en sciences humaines confère au processus cognitif un caractère intersubjectif ; reconnaître le libre arbitre propre à tout être humain, c'est renoncer à l'objectivité inhérente aux sciences « pures » ; la connaissance humaniste de l'homme trahirait sa nature si elle ne comportait pas un système de valeurs soit commun, soit différent par rapport à l'objet étudié.

## 5 HUMANISME ET SUBJECTIVITÉ

À partir des années 1980, Todorov oriente ses recherches vers la philosophie morale et politique. Ces nombreux ouvrages, quelle qu'en soit la diversité thématique, accordent une préférence à des événements et des phénomènes du passé. Or, comme nous l'avons noté à propos de *La conquête de l'Amérique*, le passé est pour Todorov une clé pour comprendre le présent. Il se confie là-dessus à Jean Verrier : « Le passé me fascine, mais je ne l'approche pas à la manière d'un chroniqueur, d'un archiviste, d'un ethnographe. Ce n'est pas la singularité des faits qui me retient, même si je reconnais que cet intérêt-là est parfaitement légitime, c'est plutôt la relation du passé avec le présent, voire avec le futur ».<sup>35</sup> Lier le passé au présent implique une temporalité dialogique qui soit symétrique

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>34</sup> TZVETAN TODOROV, *Les sciences morales et politiques*, in TODOROV, *Les morales de l'histoire*, cit., pp. 7-22.

<sup>35</sup> JEAN VERRIER, *Tzvetan Todorov. Du formalisme russe aux morales de l'histoire*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1995, p. 125.

au dialogue entre le critique et l'objet de son étude. Les nouveaux postulats méthodologiques sont déduits des travaux concrets, mais ils joueront à leur tour un rôle déterminant dans le choix des problèmes à étudier : l'histoire des idéologies ou des moments clés de l'histoire européenne qui mettent à l'épreuve nos grands repères axiologiques. Cette nouvelle orientation permet aussi à Todorov de rapprocher ses intérêts professionnels de son univers personnel, autrement dit le sujet du chercheur se superpose au sujet existentiel. Celui-ci présente de l'intérêt pour autant qu'il témoigne d'une situation historique et sociale concrète.<sup>36</sup> Nous voyons donc le dispositif intellectuel et moral en vertu duquel se constitue la subjectivité todorovienne. Celle-ci prend de la visibilité non parce qu'elle révèle tout simplement les pensées et les sentiments du Je, mais parce qu'elle affirme ou infirme au niveau existentiel une vérité historique qu'est censée partager toute une collectivité.

Une fois posé le cadre méthodologique de la subjectivité, voyons maintenant ses modalités, ainsi que ses fonctions argumentatives et stylistiques au cours de l'interprétation.

En 1985, Todorov publie un petit livre, *Frêle bonheur*.<sup>37</sup> Une première partie du propos liminaire est énoncée en première personne du pluriel, tandis que la seconde partie passe à la première personne du singulier. Le commentaire sur Rousseau vise des buts pratiques puisque à travers la pensée du philosophe le commentateur pense son propre mode de vie. D'ailleurs, le discours du commentateur est mis à l'épreuve dès lors que son Je existentiel se trouve directement lié à son Je professionnel. Si la personne du commentateur est en jeu, il commence à se méfier des mots abstraits ou trop usés tels que *l'existence, la morale, l'égalité, la fraternité, la liberté, la vertu*. La réflexion morale ne saurait s'en passer, certes, mais, quand il s'agit de faire part d'une expérience personnelle, ces mots sonnent creux. On voit donc comment la subjectivité assumée définit les critères d'un style qui soit clair, simplifié, proche de la communication au quotidien. L'avant-propos de *Frêle bonheur* contient aussi un aveu de Todorov sur ses réserves antérieures à l'égard de Rousseau : le penseur genevois lui paraissait trop empreint de rhétorique et trop extrême, tandis que maintenant Todorov se rend compte de la profondeur de ce penseur et de la nécessité de rattacher telle ou telle idée de Rousseau à l'ensemble de son système philosophique. Et ce système doit être pesé sur la balance de la sagesse à laquelle le commentateur aspire et de sa quête de vie harmonieuse.

Le livre suivant, *Nous et les autres*<sup>38</sup> – une étude fondamentale sur la pensée française de l'identité collective – prend plusieurs années de travail. Todorov assimile un corpus énorme d'ouvrages, mais surtout il fournit un effort considérable pour faire cristalliser ses idées. L'avant-propos du livre contient quelques arguments importants justifiant la subjectivité du critique. Todorov livre au lecteur ses souvenirs d'enfance et d'adolescence en Bulgarie pour illustrer sa thèse de la double vie que devait mener un homme à l'époque totalitaire : d'une part, le comportement et le discours officiels en conformité avec les impératifs idéologiques ; d'autre part, une vie privée soucieuse de préserver sa liberté intérieure et sa franchise dans le cercle des proches. Après son installation en France, Todorov

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 124.

<sup>37</sup> TZVETAN TODOROV, *Frêle bonheur. Essai sur Rousseau*, Paris, Hachette, 1985.

<sup>38</sup> TZVETAN TODOROV, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989.

fera la découverte d'une autre duplicité : la plupart des Français ne rattachent pas directement leurs idées politiques à leur comportement et à leur mode de vie. Le Je éthique et le Je politique semblent évoluer à des niveaux différents. Todorov dresse le même bilan de son propre itinéraire de recherche qui, voici déjà vingt ans, évolue parallèlement à sa vie privée sans vraiment la recouper :

Intéressé par les problèmes de la littérature et du langage, je m'étais alors initié à ce qui s'appelle les sciences humaines (et sociales). Mais rien de ce que j'arrivais à penser sur le langage ou la littérature n'avait de relation avec mes convictions ou sympathies, telles que je les éprouvais dans les heures qui n'étaient pas consacrées au travail. Plus même : la logique de ces sciences semblait exclure *a priori* toute interférence de ce genre, puisque le travail était réputé d'autant mieux fait qu'il était plus "objectif", c'est-à-dire qu'il avait permis d'effacer toute trace du sujet que j'étais, ou des jugements de valeur que je pouvais porter. Dans une partie, certes limitée, de mon existence, je répétais donc l'incohérence, ou tout au moins l'isolement, que j'étais prêt à reprocher aux personnes autour de moi.<sup>39</sup>

Le moyen de mettre fin à ce dédoublement aux relents de la schizophrénie, c'est réconcilier sa vie privée avec sa vie professionnelle. Car, prévient Todorov, « une pensée qui ne se nourrit pas de l'expérience personnelle du savant dégénère vite en scolastique, et n'apporte de satisfaction qu'au savant lui-même ou aux institutions bureaucratiques, qui adorent les données quantitatives ». <sup>40</sup> Bien entendu, le domaine des sciences humaines nous oblige à assimiler une masse de faits dont la présentation objective constitue une condition *sine qua non* pour rentrer dans les normes du savoir scientifique. En rappelant ce critère d'objectivité des faits, Todorov trace du coup une des limites de la subjectivité. Du reste, la connaissance de bien des problèmes devrait être préservée de velléités subjectives. Ainsi, par exemple : « l'observation des formes peut se passer pendant longtemps de valeurs et de subjectivité ». <sup>41</sup> On pourrait qualifier cette espèce de limite de la subjectivité comme *épistémologique* pour autant qu'elle découle de la nature même de l'objet étudié.

## 6 UNE SUBJECTIVITÉ AU SERVICE DE LA QUÊTE DE VÉRITÉ

La subjectivité qui se manifeste à l'intérieur des limites épistémologiques revêt des formes différentes. Dans *Nous et les autres*, celles-ci sont essentiellement de deux types : 1) la parole de Todorov en première personne, qui relate une expérience ou bien une idée personnelle. On trouve cette forme de subjectivité explicite surtout dans les « seuils » du livre – la préface, l'introduction, la postface, l'épilogue ; 2) au cours de son exposé, Todorov « cède » la parole aux auteurs qu'il commente, parce qu'il se propose avant tout de bien les comprendre, ce qui n'exclut pas la polémique avec eux et, par là, une subjectivité implicite. Todorov maîtrise de manière consciente ces deux procédés au service de la subjectivité. Ils sont d'ailleurs nettement délimités dans le dernier chapitre de *Nous et les autres* :

<sup>39</sup> *Ivi*, pp. 9-10.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 11.

J'arrête ici la lecture des autres, et je prends à mon tour la parole. Ce n'est pas que je me sois tu jusqu'à présent : tout au long de ce livre, j'ai cherché à débattre des questions soulevées par les autres – avec eux ou contre eux, selon les cas. J'ai voulu savoir, non seulement ce qu'ils affirmaient, mais également si ces affirmations étaient justes ; j'ai donc dû constamment prendre position.<sup>42</sup>

La subjectivité implicite dont parle Todorov est inhérente à toute critique. Or, dans notre cas elle acquiert plus de visibilité, elle se fait explicite.

La subjectivité critique laisse une empreinte sur le choix de discours critique. Chez Todorov, elle est exempte de toute intention de séduction, si fréquemment pratiquée par les chercheurs en France. Écrire est pour lui une opération rationnelle et un acte moral qui se distingue par sa sobriété d'élocution. Tenant la rhétorique en suspicion, sa façon de penser et d'écrire recourt volontiers à des truismes : « [...] mes arguments paraîtront parfois un peu trop terre à terre ; mais c'est encore une conséquence de mon désir de ne pas séparer vivre et dire, de ne pas annoncer ce que je ne peux pas assumer ».<sup>43</sup>

La subjectivité définit aussi le genre de la recherche. Todorov rattache *Nous et les autres* à l'histoire de la pensée plutôt qu'à l'histoire des idées. Celle-là implique le point de vue d'un sujet, celle-ci met l'accent sur le mouvement ou l'enchaînement des idées sans se soucier de celui qui les véhicule. Il s'agit, à l'évidence, d'une distinction plutôt fonctionnelle et provisoire. Par ailleurs, sur les quatrièmes de couverture, Todorov est le plus souvent présenté comme un historien des idées.

Dans son livre suivant, *Face à l'extrême*<sup>44</sup> – une enquête sur la morale de l'homme placé dans les conditions extrêmes des camps de concentration – Todorov élargit et diversifie les formes de présence subjective de l'auteur. Le prologue du livre est en fait le récit personnel d'un voyage de l'auteur à Varsovie. Les impressions de Todorov lors de sa visite de deux lieux de mémoire – d'un côté, la tombe du père Popieluszko, un lieu culte de condamnation du régime totalitaire et de sublimation de l'idée nationale polonaise, d'un autre, le cimetière juif, désert, mal entretenu – lui donneront les premières impulsions pour entreprendre une recherche sur les comportements des détenus dans les conditions extrêmes des camps.

Les événements étudiés appartiennent au passé récent, mais Todorov n'en est pas le témoin. L'information recueillie concerne surtout des détenus des camps nazis et staliens. Au moment où Todorov travaille sur ce livre, les témoignages sur les camps en Bulgarie n'ont pas encore vu le jour. L'auteur précise également qu'il n'y a pas, parmi ses parents et ses proches, des victimes de ce sinistre phénomène. En d'autres termes, l'histoire des camps de concentration ne se recoupe pas avec celle de l'auteur. Celui-ci cherche cependant, en dépit de la distance du temps, l'écho de cet épisode monstrueux sur le sort de ses connaissances, se demandant à quel point cet aspect de la première phase du totalitarisme l'avait influencé dans son attitude envers des hommes qui ont compté dans sa vie. Ainsi s'expliquent les nombreuses digressions de l'auteur. Pour la première fois, Todorov démarque ses propos personnels du reste de l'étude. Ceux-ci sont transcrits en italique.

42 *Ivi*, p. 421.

43 *Ivi*, p. 15.

44 TZVETAN TODOROV, *Face à l'extrême*, Paris, Seuil, 1991.

Les fragments de discours subjectif sont alimentés par le passé de l'auteur ou bien par des parallèles avec l'époque contemporaine (le présent de l'écriture). Là-dessus, les confessions à propos de ses parents laissent une vive impression. Par exemple, les observations sur le comportement maternel dans les camps – manifestation de la plus haute morale dépourvue du moindre désir de gloire ou d'héroïsme – glissent vers un portrait moral de la mère de l'auteur, une femme d'un désintéressement et d'un dévouement total :

[...] son bonheur, elle ne pouvait le vivre qu'à travers les autres. Elle n'aimait pas s'occuper d'elle-même, seulement des autres, si elle restait seule, elle s'ennuyait ; elle supportait encore moins qu'on ait à s'occuper d'elle, ni même qu'on fasse attention à elle. Elle est morte tout doucement, pendant que ses proches s'étaient absentes de sa chambre : elle n'aimait pas déranger. Mon père a une autre interprétation : elle a prié Dieu pour qu'il la rappelle, pense-t-il, pour ne plus être à la charge de son mari.<sup>45</sup>

Au fond, la peinture de Haritina Todorova va au-delà du portrait moral. Le fils portraitiste ne se contente pas de relever les traits moraux de sa mère. Le portrait contient aussi une part anecdotique (ailleurs que dans le passage que nous venons de citer), de même qu'une dose discrète, mais nette, de subjectivité. Il serait plus juste de dire « deux subjectivités », celle de Todorov, d'une part, interprétant la mort de sa mère comme la énième preuve de son souci de ne pas déranger ; celle du père de Todorov, d'autre part, dévoilant avec ironie la volonté de Dieu rappelant sa femme pour qu'elle ne soit pas « à la charge de son mari ». À travers ce croquis, Todorov laisse entendre qu'il n'est pas de portrait moral sans touche subjective. Nous avons, une fois de plus, la confirmation de ce qui est propre à tous les grands écrivains moralistes – Plutarque, La Bruyère, Saint-Simon, Proust. Quand on traite du comportement humain, il convient de distinguer entre deux positions : l'une est moraliste, l'autre – morale. Le regard du moraliste est porté sur les autres ; celui de l'homme moral est tourné d'abord vers soi-même. Todorov formule ce principe avec une simplicité évangélique : « Si je veux des exemples du bien, je dois toujours les prendre en dehors de moi ; du mal, commencer par les chercher en moi ».<sup>46</sup> Todorov illustre cette règle morale avec le contre-exemple de Maurice Blanchot rendant un jugement moral sur Paul Valéry à cause des positions antisémites du poète au moment de l'affaire Dreyfus, mais passant sous silence ses propres égarements pronazis pendant les années 1930.<sup>47</sup>

Dans d'autres cas, extrêmes et bien plus rares, la subjectivité permet au commentateur de donner libre cours à ses sentiments. Lisant les mémoires de Rudolf Hoess, le commandant d'Auschwitz, Todorov en a la nausée. Il préfère alors la livrer telle quelle au lecteur avant de l'analyser. Pareille spontanéité, rare chez Todorov, est provoquée par l'effet spécifique qu'exerce le récit de Hoess, à savoir l'absence totale de distance par rapport aux horreurs narrés : « Aucun autre des livres dont je parle ici ne me donne cette impression si fortement. À quoi est-elle due ? Sans doute à la conjonction de plusieurs facteurs : l'énormité du crime ; l'absence de véritables regrets de la part de l'auteur ; et

45 *Ivi*, p. 90.

46 *Ivi*, p. 128.

47 *Ivi*, pp. 128-129.

tout ce par quoi il m'incite à m'identifier à lui et à partager sa manière de voir ». <sup>48</sup> Impliquant le lecteur dans sa propre perspective de narration, Hoess en fait « un voyeur de la mort des autres, et je me sens sali ». <sup>49</sup> C'est le refus de ce rôle de voyeur, c'est-à-dire le refus de se laisser entraîner par la logique de l'auteur, qui explique pourquoi le commentateur quitte sa position objective : il oppose sa subjectivité à la prétendue objectivité du narrateur.

Une autre occasion d'introduire la perspective subjective dans le cadre historique de l'étude est fournie à l'auteur quand il veut jeter un pont entre le passé étudié et le présent vécu. Ainsi les réflexions sur le libre arbitre en tant qu'acte moral puisent-elles leur matière dans la vie des détenus mais se prolongent dans les événements d'actualité. Tel est le cas du commentaire de Todorov à propos de la nouvelle du suicide, en 1990, de Bruno Bettelheim. Le geste de l'ancien détenu est interprété par Todorov comme la confirmation ultime des idées que Bettelheim avait revendiquées encore dans les conditions concentrationnaires.

L'épilogue de *Face à l'extrême* définit deux formes de subjectivité. La première relève du *sujet* de l'étude, puisque l'un des trois axes de l'analyse est constitué par ce que l'auteur appelle « mes propres identités et petite histoire ». <sup>50</sup> Or, en comparaison avec les deux autres axes du livre – les camps de concentration et les problèmes moraux qu'ils posent – les fragments autobiographiques sont plutôt des éclats qu'un véritable champ d'étude systématique. Aussi Todorov ne prend-il pas en considération ces fragments autobiographiques dans la conclusion conceptuelle du livre. Ceux-ci sont tout simplement l'écho de la seconde forme de subjectivité qui découle de la nature de l'*acte moral*. Dans cet ordre d'idées Todorov établit des distinctions importantes entre *action morale, moralisme, héroïsme, sens de la justice, politique, réflexion sur un problème moral*. Les actions morales sont « accomplies par le sujet même de l'action, un individu (subjectivité) » et elles « s'adressent à d'autres individus (personnalisation) ». <sup>51</sup> Todorov insiste que si l'on veut être moral, « on ne peut exiger que de soi ; à autrui on ne peut que donner », <sup>52</sup> tandis que le moralisme implique une action « qui n'est pas accomplie par le sujet même, qui se contente de l'énoncer (de la recommander) ». <sup>53</sup> Quant à l'héroïsme, qui n'est pas en soi une action morale, il peut le devenir s'il vise le bien d'un autre. Tant qu'il cherche sa légitimité dans des abstractions comme la patrie, la liberté, l'humanité, il n'appartient pas au domaine moral.

## 7 LA SUBJECTIVITÉ – OU OUTIL POUR DÉMÊLER LA SPHÈRE PRIVÉE DE LA SPHÈRE PUBLIQUE

Le principe de subjectivité fonde tout un travail d'articulation et de définition de deux grands domaines sociaux – la justice et la politique. Le passage de l'une à l'autre

48 *Ivi*, pp. 185-186.

49 *Ibidem*.

50 *Ivi*, p. 305.

51 *Ivi*, p. 322.

52 *Ivi*, p. 323.

53 *Ibidem*.

s'effectue en parallèle avec celui de la philosophie morale à l'action morale. Ces quatre catégories ne sont toutefois pas identiques. Il ne faut donc pas confondre les domaines qu'elles désignent. Les distinctions établies par Todorov sont d'une grande portée tant pour la philosophie que pour la pratique sociale :

*La justice* n'est ni subjective (s'y soumettre est une obligation, non un mérite) ni personnelle (elle s'adresse indifféremment à tous les citoyens, voire à tous les êtres humains) ; mais elle peut se réclamer des mêmes principes que la morale (le bonheur de l'individu, le respect de la personne, l'universalité d'application). L'action morale ne se confond donc pas non plus avec *la politique*, qui – dans le meilleur des cas – est une action visant à restaurer la justice (ou plus de justice) à l'intérieur d'un pays, ce que la morale ne sait pas faire ; un peu comme l'héroïsme, l'action politique peut servir ou non l'intérêt des habitants. Enfin, la morale ne s'identifie pas non plus avec la *réflexion sur la morale*, qui est de l'ordre de la recherche de la vérité, non du bien. Aussi ce livre même, qui parle de morale, ne constitue-t-il pas nécessairement en lui-même un acte moral ; il pourrait l'être, toutefois, au même titre que n'importe quelle activité de l'esprit.<sup>54</sup>

Le dernier point de ce propos nous éclaire aussi sur le sens des interventions de l'auteur dans l'exposé de son enquête de chercheur. Dans la mesure où ces interventions contiennent des jugements de valeur et des éléments d'autoévaluation, elles entrent en résonance avec la problématique morale. Sans être nécessairement une action morale, elles se placent dans cette perspective. En soi, la subjectivité n'est pas morale. Elle devient cependant un indice du lien entre la pensée de l'auteur et le comportement de la personne Todorov. Telle nous semble être la principale fonction des fragments autobiographiques dans *Face à l'extrême*.

Le discours dans *La vie commune*<sup>55</sup> s'en tient à la forme impersonnelle traditionnelle. Aussi ce livre n'entre pas dans le champ de notre enquête. On peut cependant noter que la dernière mise au point dans l'avant-propos, consacrée au domaine de la dite anthropologie générale, s'arrête aussi sur un aspect de la subjectivité, à savoir l'introspection : « Il y a enfin une dernière source évidente de connaissances anthropologiques, et qui ne mérite mention qu'à cause du tournant prétendument « objectiviste » des sciences humaines actuelles, c'est l'introspection. Je n'aurais jamais écrit sur la "vie commune" si elle ne me passionnait pas, si elle ne me paraissait pas essentielle ». <sup>56</sup> En dépit de sa brièveté, cet aveu à propos de la subjectivité invisible a valeur de dénominateur commun pour toute l'enquête du livre.

La présence subjective du critique révèle sans aucun doute aussi son identité. Comment et jusqu'à quel point ce processus de dévoilement identitaire se déroule-t-il chez Todorov ? Le livre *L'homme dépaysé*<sup>57</sup> présente un intérêt particulier à cet égard. Le livre est composé en triptyque. La première partie, « Originaire de Bulgarie » est consacrée à la réalité bulgare où Todorov vit et grandit jusqu'au moment de son départ, en 1963, pour la France. Cette partie est précédée d'un texte liminaire intitulé « Aller retour ». On peut

54 *Ivi*, pp. 323-324 (l'italique est de moi).

55 TZVETAN TODOROV, *La vie commune. Essai d'anthropologie générale*, Paris, Seuil, 1995.

56 *Ivi*, pp. 12-13.

57 TZVETAN TODOROV, *L'homme dépaysé*, Paris, Seuil, 1996.

le considérer comme le premier texte autobiographique publié de Todorov. L'auteur fait le récit de son premier voyage de retour dans son pays d'origine, en 1981. Il fait part de ses émotions, de ses angoisses décrites à travers quelques épisodes intimes. Or, la voie autobiographique n'est pas un but en soi. Elle conduit vers un objectif critique : la crise du moi déstabilisé entre deux espaces de vie – la Bulgarie et la France. La matière autobiographique n'est au fond qu'un point de départ vers une analyse de psychologie sociale. Le Je existentiel de Todorov se trouve ainsi mis d'emblée au service de son Je de critique. Ce qui est nouveau, ici, c'est précisément le récit autobiographique. Celui-ci n'est cependant qu'une anecdote, une fable dont le personnage s'intéresse moins à se décrire de manière exhaustive qu'à alimenter d'une matière narrative la figure typologique de l'émigré, de passage dans son pays d'origine.

Certes, la piste autobiographique peut jeter aussi une lumière directe sur le Je du critique et son travail de recherche :

J'éprouvais le besoin d'établir un rapport plus clair entre l'objet que je cherchais à connaître et le sujet que j'étais – un rapport qui me paraissait pertinent dans le champ des sciences humaines, à la différence de ce qui se passe dans les sciences de la nature. J'ai ressenti comme une nécessité, dans mes écrits sur la littérature et les autres discours, non de m'épancher mais de nourrir ce travail par autre chose que la seule lecture des livres des autres : par mes intuitions personnelles, donc par mon expérience.<sup>58</sup>

La dernière phrase dessine le territoire du Je critique. Ce territoire contient une petite parcelle autobiographique qui complète le savoir venu des livres des autres. Quantitativement, cette parcelle occupe une place infime. Son rôle est toutefois essentiel puisqu'elle relie le travail d'analyse intellectuelle à l'expérience personnelle de l'auteur. Le savoir livresque s'en trouve ainsi soumis à l'épreuve de la réalité vécue.

Si l'identité du critique ne se révèle qu'en fonction du problème à étudier, désormais elle n'en sera pas moins déterminante dans le choix de ce problème et de l'angle de son approche. Ainsi, dans le prologue de son livre *Mémoire du mal, tentation du bien* – un bilan moral du XX<sup>e</sup> siècle – Todorov écrit : « Le choix de ce qu'il y a eu de plus important dans le siècle, de ce qui permet donc d'en construire le sens, dépend de votre identité ».<sup>59</sup> On le voit donc, le Je critique cherche à enraciner sa recherche dans le vécu et le réel subjectif. Il devient de la sorte une instance subjective de la connaissance scientifique, autrement dit une instance mixte, « impure », dont la composition n'obéit qu'à la constitution singulière de la nature et du destin d'un individu – l'auteur de la recherche.

Les liens du Je autobiographique et du Je critique sont à la base de *Devoirs et Délices*.<sup>60</sup> C'est une journaliste, Catherine Portevin, qui a eu l'idée de ce livre. Impressionnée par le diapason de la production critique de Todorov, la journaliste se demande comment et dans quelle mesure une problématique si variée peut s'inscrire dans une vie d'homme. C'est pour répondre à cette première question que les deux entreprennent

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>59</sup> TZVETAN TODOROV, *Mémoire du mal, tentation du bien. Enquête sur le siècle*, Paris, Laffont, 2002, p. 10.

<sup>60</sup> TODOROV, *Devoirs et délices*, cit.

une série d'entretiens. Todorov refuse d'abord de se prêter au jeu, puis devient hésitant, avant de consentir à relever le défi. Il a dû franchir un seuil intérieur avant de s'engager sur la piste autobiographique. Pour répondre aux questions posées, il raconte des anecdotes de sa vie, se livre à des souvenirs sur des personnes qui avaient joué un rôle important dans sa formation en tant qu'individu et en tant que critique professionnel. En fait, il s'agit d'une autobiographie intellectuelle qui révèle un nouvel aspect du Je de Todorov. Dans ses livres précédents, le Je du critique glisse sur la pointe des pieds dans l'exposé. Il ne se meut qu'à l'intérieur de l'espace étroit du biographème – un petit fragment d'autobiographie dont nous avons déjà analysé les fonctions. Le biographème est, dans le meilleur des cas, un pas vers l'autobiographie. Cependant la présence d'un élément subjectif, quoique liée à l'autobiographique, ne suffit pas pour parler d'autobiographie. Seul *Devoirs et Délices* mérite d'être qualifié d'autobiographie.

Du point de vue retenu pour cette étude, on peut dire que le problème principal que ce livre pose est celui de la place du Je critique dans le récit autobiographique. Par rapport aux livres précédents, la perspective est donc inversée. Ce n'est pas le Je qui éclaire depuis le seuil de ses apparitions rapides la problématique du livre ; nous sommes ici dans le cas de figure opposé : l'histoire du Je fournit presque toute la matière au récit. Cependant ce Je est survolé en permanence par l'ombre du Je critique. Quel sens donner à ce voyage à deux ?

Une fois de plus, pour répondre à cette question, il faut tracer les limites à l'intérieur desquelles évolue le Je critique. Le lecteur de *Devoirs et Délices* apprend une foule de faits et de circonstances de la vie de Todorov. En revanche le récit reste muet à propos de l'univers intime de l'auteur, de son psychisme, de ses traits de caractère. C'est que le Je autobiographique de Todorov est tourné vers le monde extérieur, vers les autres. Contrairement au Je critique qui recourt à l'introspection pour donner des assises existentielles à ses thèses, le Je autobiographique n'est pas du tout porté sur l'observation de soi. Il raconte sa vie avec la conviction – qui constitue la thèse centrale de *La vie commune* – que l'homme étant un être fondamentalement social, son vrai moi ne se révèle véritablement qu'à travers les rapports avec les autres hommes. Le récit autobiographique de Todorov n'est pas le miroir d'un moi narcissique. Plutôt que de se fixer sur son visage, il scrute celui des autres afin de retrouver tôt ou tard l'Histoire, ancienne ou récente. Outre une méthode de recherche, c'est ici une question de tempérament personnel. Todorov éprouve un malaise physique à se mettre ou à être mis en scène, en valeur ou sous quelque projecteur que ce soit. Sa modestie est naturelle, organique. Chez lui elle est presque affranchie de connotation morale :

J'ai toujours éprouvé une forte méfiance envers les attitudes narcissiques, où l'on se complaît à parler de soi-même, et *a fortiori* à dire du bien de soi. Vous savez, faire comme ces personnages médiatiques qu'on interroge à la télé, à qui on fait des compliments et qui en réponse expliquent avec volubilité pourquoi ils sont si formidables ! Je rougis pour eux de les voir céder au désir enfantin d'être flattés.<sup>61</sup>

On ne saurait toutefois expliquer le Je autobiographique de Todorov avec la seule modestie de son caractère. Cette « modestie » découle de l'emprise, du contrôle du

61 *Ivi*, p. 178.

Je critique sur le Je autobiographique. Mélange d'un instinct et d'une intelligence, elle procède d'une déontologie et d'une épistémologie à la fois. On serait tenté de rejoindre ici Bergson<sup>62</sup> lorsqu'il analyse la part innée et la part acquise de la modestie. Le philosophe considère celle-ci comme un garde-fou contre les dérives de la morale et de l'intelligence :

Je ne crois pas, en effet, que nous naissions jamais modestes, à moins qu'on ne veuille appeler encore modestie une certaine timidité toute physique, qui est d'ailleurs plus près de l'orgueil qu'on ne le pense. La modestie vraie ne peut être qu'une méditation sur la vanité. Elle naît du spectacle des illusions d'autrui et de la crainte de s'égarer soi-même. Elle est comme une circonspection scientifique à l'égard de ce qu'on dira et de ce qu'on pensera de soi. Elle est faite de corrections et de retouches. Enfin c'est une vertu acquise. Il est difficile de dire à quel moment précis le souci de devenir modeste se sépare de la crainte de devenir ridicule. Mais cette crainte et ce souci se confondent sûrement à l'origine.<sup>63</sup>

Suivant des voies différentes, Todorov et Bergson parviennent à la même idée. Todorov rejette la vanité en tant que forme perversie de l'individualisme ; aux yeux de Bergson, elle est le piège pour ceux qui sont aveugles sur leur propre ridicule. Chez les deux, la conscience de soi critique joue un rôle décisif. De cette façon le sens moral et la rationalité analytique délimitent le territoire du Je autobiographique.

## 8 SUBJECTIVITÉ ET AUTOBIOGRAPHIE

Les contraintes que le Je critique impose au Je autobiographique ne rejettent pas l'autobiographie en bloc. Seulement, aux yeux de Todorov, le récit autobiographique ne se justifie que si l'auteur possède un talent de conteur ou bien un destin exceptionnel, ou encore les deux à la fois : « L'autobiographie est évidemment légitime en elle-même, simplement sa qualité se mesure à l'intérêt des événements qu'elle relate et aux dons de l'écrivain ».<sup>64</sup> À la lumière de nos observations précédentes, il n'est pas étonnant que Todorov s'exclue lui-même des catégories « grand écrivain » ou « témoin privilégié ».

Todorov fait une discrimination essentielle entre le Je d'une autobiographie et le Je en sciences humaines : « En sciences humaines, en histoire, en philosophie, l'intervention de l'auteur peut prendre des formes plus discrètes. Elle reste le moteur secret de la recherche, la motivation qui préside au choix même de l'objet d'étude comme de la perspective qu'on adoptera sur lui ».<sup>65</sup> Cependant l'idéal intellectuel de Todorov ne se réduit pas au moment du Je à la recherche de la vérité. Le mouvement inverse n'est pas moins important, à savoir la vérité mise au service du moi. Celui-ci sort changé et enrichi de ce parcours. Todorov insiste sur le fait que la « découverte scientifique » en sciences humaines dépend précisément de la capacité du chercheur à s'investir de manière personnelle dans son travail d'investigation. L'interdépendance entre le Je connaissant et le

62 HENRI BERGSON, *Le rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.

63 *Ivi*, pp. 132-133.

64 TODOROV, *Devoirs et délices*, cit., p. 178.

65 *Ibidem*.

Je critique est un préalable à la vérité de la recherche et au perfectionnement du Je existentiel, deux objectifs qui vont de pair dans les travaux récents de Todorov. Cédons-lui, une fois de plus, la parole sur cette question centrale pour notre perspective d'analyse :

On ne progresse pas vraiment dans la connaissance de l'humain sans s'y impliquer en profondeur, avec tout son être. Autrement on risque de produire, dans le meilleur des cas, une variation sur ce qui existe déjà, en y ajoutant de nouvelles informations, ou une présentation plus brillante. [...] La pensée est un combat contre ses propres habitudes mentales ; leur transformation change l'identité même de notre être. [...] Dans mes écrits des deux dernières décennies, mes interventions personnelles se limitent généralement à une préface ou à quelques vignettes dispersées ici et là, qui servent à rappeler au lecteur qu'il est face à un individu essayant de réfléchir, non à un savoir impersonnel, comme en physique ou en biologie.<sup>66</sup>

Restons encore un instant dans l'autobiographique de *Devoirs et Délices*. On l'a vu, le Je critique compresse l'autobiographique, le circonscrit à l'intérieur d'un champ limité. Par ailleurs, l'ombre qu'il projette sur ce champ est inégale. En conséquence, certaines périodes de la vie de Todorov sont bien éclairées, d'autres le sont beaucoup moins, d'autres encore se trouvent entièrement passées sous silence. On peut voir, schématiquement, trois étapes, d'une étendue à peu près égale, dans l'autobiographie de Todorov. La première va à peu près jusqu'à la vingtaine de l'auteur. C'est le récit le plus circonstancié. Il porte sur les années de formation, sur les premières expériences dans la vie sociale, sur le milieu familial et sur les amis. Cette période précède celle des ouvrages de recherche et le champ autobiographique s'en trouve moins compressé ou instrumentalisé comme par la suite. La deuxième étape comprend les années 1965-1980. Elle est placée sous le signe d'un intense travail intellectuel. Dans les nombreux livres de cette période (une dizaine), Todorov ne parle pas de soi. C'est pourquoi l'autobiographie qu'est *Devoirs et Délices* essaie de combler ce que les livres de cette période ne nous avaient pas dit, notamment l'univers intellectuel et l'état d'esprit du chercheur. La troisième étape commence vers 1980 et s'étend jusqu'au moment de la rédaction finale de *Devoirs et Délices*. Elle reste pratiquement en dehors du récit autobiographique. En d'autres termes, dès lors que le Je critique franchit le territoire du Je connaissant et que la subjectivité entre en jeu dans le travail de recherche, le Je autobiographique perd sa raison d'être.

On trouve cette attitude quelque peu surprenante chez Roland Barthes aussi. Dans son livre *Roland Barthes par Roland Barthes*<sup>67</sup> – un essai autobiographique dont le matériau de départ est l'œuvre même de l'auteur, Barthes note : « Il n'y a de biographie que de la vie improductive. Dès que je produis, dès que j'écris, c'est le Texte lui-même qui me dépossède (heureusement) de ma durée narrative ». <sup>68</sup> Dans le propos de Barthes, la production d'une œuvre (scientifique ou artistique, n'importe), la recherche écrite et le récit autobiographique s'excluent en vertu d'une espèce d'incompatibilité heureuse. La logique que suit Todorov est différente : l'élément autobiographique vient compenser l'absence de Je critique, contribuant ainsi à situer dans l'histoire toute une période dans

66 *Ivi*, p. 179.

67 ROLAND BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.

68 *Ivi*, p. 8.

le développement des sciences humaines (le structuralisme). Dès que le Je critique prend la parole, le Je autobiographique se tait.

Dans ses derniers livres aussi<sup>69</sup> Todorov recourt aux formes et aux dosages déjà évoqués de présence d'auteur. On peut donc les considérer comme faisant partie de son écriture critique. Ce procédé, aux côtés de la critique dialogique, constitue à mon avis une importante contribution à la théorie et à la pratique de la critique littéraire. J'essaierai, pour conclure, de formuler brièvement cette contribution.

La dimension subjective dans les études critiques participe d'une rationalité parfaitement maîtrisée. Elle apparaît au cours du processus de la recherche et en fait organiquement partie. On pourrait représenter ce processus comme une chaîne composée de quatre instances du Je : *existentielle, autobiographique, critique, cognitive*. Les deux premières instances jouent le rôle de sources qui alimentent les deux autres. Le Je existentiel est un cadre virtuel, un point de départ et un horizon pour la connaissance en sciences humaines. Le Je autobiographique pose un autre cadre. Il se manifeste sur un mode narratif à deux plans de contenu : personnel et historique. Chez Todorov, l'élément autobiographique n'est ni complet, ni autotélique. Il trouve son accomplissement au niveau de la troisième instance, celle du Je critique. Le Je critique ne renvoie pas à une figure de rhétorique pas plus qu'à un autre type d'énoncé conventionnel. Il témoigne de la présence d'un individu concret dont le destin dicte le choix du champ de recherche et la nature du savoir auquel on aspire, bref forme la physionomie du Je cognitif.

Dans *Devoirs et Délices*, Todorov met côte à côte, à propos d'une pensée de la philosophe Simone Weil, la connaissance et la vérité.<sup>70</sup> La première est un processus de cumul et de compilation, la seconde implique une nouvelle naissance, une profonde métamorphose. Ainsi conçue, la recherche de la vérité fait naître le Je critique qui, de son côté, lui confère des dimensions concrètes pour la transformer en une figure individuelle de la condition humaine.

## BIBLIOGRAFIA

ATANASSOV, STOYAN, *Tzvetan Todorov ou le moi dialogique au carrefour des cultures*, in « Филолошки преглед (Revue de philologie) », XXXII (2006), pp. 33-47. (Citato a p. 43.)

Elle est également disponible dans : *Signes, Discours et Sociétés* [en ligne], 3. Perspectives croisées sur le dialogue, 24 juillet 2009 : <http://www.revue-signes.infodocument.php?id=1173> ISSN 1308-8378.

BARTHES, ROLAND, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975. (Citato a p. 56.)

BERGSON, HENRI, *Le rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991. (Citato a p. 55.)

MONTAIGNE, MICHEL DE, *Les essais*, textes établis par Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, 2007. (Citato a p. 41.)

<sup>69</sup> Cf. notamment : TZVETAN TODOROV, *Le nouveau désordre mondial. Réflexions d'un européen*, Paris, Laffont, 2003 ; *Les aventuriers de l'absolu*, cit. ; *La littérature en péril*, cit. ; *La peur des barbares*, cit. ; *La signature humaine*, cit. ; *Les ennemis intimes de la démocratie*, cit.

<sup>70</sup> TODOROV, *Devoirs et délices*, cit., p. 179.

- PROUST, MARCEL, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1999. (Citato a p. 41.)
- ROUSSEAU, JEAN-JACQUES, *Les confessions*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968. (Citato a p. 41.)
- STAROBINSKI, JEAN, *La relation critique*, Paris, Gallimard, 2001. (Citato a p. 38.)
- TODOROV, TZVETAN, *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil, 1984. (Citato alle pp. 42-44.)
- *Devoirs et délices. Une vie de passeur*, entretiens avec Catherine Portevin, Paris, Seuil, 2002. (Citato alle pp. 40, 41, 53-57.)
- *Face à l'extrême*, Paris, Seuil, 1991. (Citato alle pp. 49-52.)
- *Frêle bonheur. Essai sur Rousseau*, Paris, Hachette, 1985. (Citato a p. 47.)
- *La Bulgarie en France*, in Tzvetan Todorov, *Les morales de l'histoire*, Paris, Grasset, 1991, pp. 25-40. (Citato alle pp. 45, 46.)
- *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Seuil, 1982. (Citato alle pp. 41, 42.)
- *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007. (Citato alle pp. 45, 57.)
- *La peur des barbares. Au-delà du choc des civilisations*, Paris, Laffont, 2008. (Citato alle pp. 45, 57.)
- *La signature humaine*, Paris, Seuil, 2009. (Citato alle pp. 44, 45, 57.)
- *La vie commune. Essai d'anthropologie générale*, Paris, Seuil, 1995. (Citato a p. 52.)
- *Le nouveau désordre mondial. Réflexions d'un européen*, Paris, Laffont, 2003. (Citato a p. 57.)
- *Les aventuriers de l'absolu*, Paris, Laffont, 2005. (Citato alle pp. 45, 57.)
- *Les ennemis intimes de la démocratie*, Paris, Laffont/Versilio, 2011. (Citato alle pp. 45, 57.)
- *Les morales de l'histoire*, Paris, Grasset, 1991. (Citato alle pp. 45, 46, 58.)
- *Les sciences morales et politiques*, in TODOROV, *Les morales de l'histoire*, cit., pp. 7-22. (Citato a p. 46.)
- *L'homme dépaysé*, Paris, Seuil, 1996. (Citato alle pp. 52, 53.)
- *Mémoire du mal, tentation du bien. Enquête sur le siècle*, Paris, Laffont, 2002. (Citato a p. 53.)
- *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, suivi de *Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981. (Citato alle pp. 40, 41, 45.)
- *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989. (Citato alle pp. 47-49.)
- *Pourquoi Jakobson et Bakhtine ne se sont jamais rencontrés*, in « Esprit », CCXXVIII (1997), pp. 5-30. (Citato a p. 44.)
- UHL, MAGALI, *Subjectivité et sciences humaines. Essai de métasociologie*, Paris, Beauchesne, 2004. (Citato a p. 39.)
- VERRIER, JEAN, *Tzvetan Todorov. Du formalisme russe aux morales de l'histoire*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1995. (Citato alle pp. 46, 47.)

## PAROLE CHIAVE

Subjectivité, autobiographie, discours dialogique, discours de l'objectivité, subjectivité refoulée, humanisme, vérité, fiction, Je existentiel, Je critique, Je autobiographique, Je cognitif, Tzvetan Todorov.

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

STOYAN ATANASSOV, *La naissance de la subjectivité et ses limites dans les études critiques de Tzvetan Todorov*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 1 (2014), pp. 37–59.

L'articolo è reperibile al sito [www.ticontre.org](http://www.ticontre.org).

## NOTIZIE DELL'AUTORE

Professeur de Littérature française à l'Université de Sofia "Saint Clément d'Ohrid", Faculté des Lettres Classiques et Modernes. Domaines de recherche : Littérature française du Moyen Age et de la Renaissance, Histoire des idées, Théories de la littérature et de la culture.

[sto\\_atanassov@yahoo.fr](mailto:sto_atanassov@yahoo.fr)



## INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista *Ticontre. Teoria Testo Traduzione* e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



## THE FLUIDITY OF THE FANTASTIC: TODOROV'S LEGACY TO LITERARY CRITICISM

EUGENIO BOLONGARO – *McGill University*

This article addresses the contemporary significance of Tzvetan Todorov's seminal essay *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. The enduring contribution of Todorov's essay to literary theory and criticism is examined in the first part of the discussion which focuses on three key moments in the critic's argument: the defense of genre as a crucial conceptual category for literary analysis, the concept of hesitation or wavering which is at the core of the definition of the fantastic genre, and the idea that there is strong link between the fantastic genre and the acceleration of plot. It is argued that each of these moments remains richly suggestive and productively engage contemporary preoccupations about the role of literary theory and the complex inter-relation between realist and non-realist fiction, as well as the ethical dimension of literary narratives. The second part of the essay approaches *The Fantastic* as a work of rather than merely about literature. From this perspective the essay emerges as the trace of a fascinating conceptual adventure. A careful rereading of Todorov's work reveals the genesis, evolution and eventual dispersion of the critic's insights as they break out of the initial structuralist framework and open horizons that Todorov's himself did not anticipate and cannot fully control. This excess of meaning is the surest evidence of Todorov's outstanding achievement.

L'articolo vuole mettere in luce l'attualità dell'influente saggio di Tzvetan Todorov sulla *Letteratura fantastica*. Il contributo teorico del testo di Todorov è discusso nella prima parte dell'articolo che riflette in particolare su tre momenti chiave nell'elaborazione. Il primo momento comporta una risoluta presa di posizione a favore del ruolo fondamentale dei generi letterari nell'analisi critica; il secondo è la scoperta del concetto di esitazione che permette a Todorov d'inaugurare una concezione affatto nuova del fantastico; ed il terzo è una riflessione sul legame tra il fantastico e un'accelerazione dell'intreccio narrativo. Si sostiene che questi tre momenti rappresentano gli spunti tuttora più suggestivi nel discorso di Todorov in quanto permettono di intervenire in dibattiti di forte attualità quali quello sul rapporto dialogico tra realismo e non-realismo e quello sulla dimensione etica della forma narrativa. Nella seconda parte dell'articolo, si vuole evidenziare la letterarietà del testo di Todorov che in quest'ottica rende testimonianza di un'eccezionale avventura critica. Un'attenta rilettura della *Letteratura fantastica* permette di individuare l'affascinante genesi, sviluppo e ultima dispersione delle intuizioni di Todorov che sfuggono all'iniziale impostazione strutturalistica, aprendo orizzonti che l'autore stesso non ha anticipato e non domina pienamente. Questo eccesso di significato è il segno più autentico del singolare valore del saggio di Todorov.

Originally published in French but quickly translated in German (1972), Spanish (1972), and English (1973) as well as a little later in Italian (1977), Todorov's *Introduction à la littérature fantastique* was a rare accomplishment: it provided a definition of the fantastic genre that was conceptually clear, rigorous, elegant and systematic. Todorov's intervention sparked an international debate on the fantastic in literature and, weathering four decades of seismic changes in literary theory and criticism, has remained an inescapable point of reference for any scholar entering the field.<sup>1</sup> Reflecting on these cir-

<sup>1</sup> Richard Howard's English translation (originally published in 1973 and reprinted in 1975 by Cornell University Press) was the most influential in promoting a wide international debate about Todorov's work. While perhaps not the most elegant rendering of Todorov's style (as noted by Robert Scholes's "Foreword"), Howard's prose has the merit of being clear and direct. The choice of title, *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*, is undoubtedly bold but effectively identifies Todorov's theoretical approach (structuralist) and intent (the definition of a literary genre). For ease of reference, the short English title *The Fantastic* will be used in the discussion.

cumstances, the contemporary critic is bound to ask: how is this possible? How can *The Fantastic* continue to have such an impact when the structuralist and semiotic approach, which its author embraces and which the essay exemplifies, have been largely superseded by new theoretical orientations that have placed into question the very project undertaken by Todorov? It might be tempting to reply to this question by asserting that *The Fantastic* is today mostly of historical significance, a place to start in a theorization of the fantastic which will necessarily reach very different conclusions. There is a degree of truth in this reply: no critic today would propose merely to apply Todorov's categories to a particular corpus. Yet even a quick look at the most recent anthology of articles on the fantastic<sup>2</sup> reveals that Todorov's contribution, while certainly subject to criticism, remains pivotal to the discussion: no new work has emerged to rival Todorov's essay, whose suggestiveness remains unsurpassed. We must return, then, to the original question and look for a more convincing explanation for the enduring appeal of a study whose theoretical presuppositions seem today so questionable.

It is well known that "classic" works, whether of literature or of criticism, become monumentalized and so widely discussed that it becomes difficult to encounter them on their own terms. Critical debate elucidates and deepens one's appreciation of these texts but also creates a barrier of mediations (expectations, known interpretations, assumed discursive contexts, theoretical perspectives) which at times it is useful to break through or at least struggle against in the effort to experience the "classic" work afresh. This is what I intend to do in this essay and I make this move in the belief that it is only through a renewed direct engagement with Todorov's text that the enduring hold of *The Fantastic* on the critical imagination can be accounted for. My re-reading will not, however, and cannot be innocent. I will be guided by two key concerns. First, I will seek to de-emphasize the long-standing and on-going debates and allow a contemporary critical sensibility (namely, my own) to respond directly to Todorov's central argument. My objective in this case is to focus on the strengths of the essay, on the intuitions, concepts and observations that stand out as fundamental and of lasting value. Second, I will approach *The Fantastic* as a work of literature rather than only about literature. My goal here is to trace the way in which Todorov's formulations immediately began a life of their own and, even within the work that gave them birth, led the discussion in directions that the author struggled to reconcile with his central argument. This analysis makes it possible to see *The Fantastic* as a much richer book than Todorov's stated intentions imply, and reveals the author's irrepressible curiosity and critical sensibility, which would not be denied or contained even by categories of his own making.

## 1 THE FANTASTIC AND THEORY: GENRE, WAVERING, SPEED

*The Fantastic* contains an exceptionally wide-ranging discussion of literary theory. The term "introduction" in the original title points precisely to the fact that the essay is canvassing a whole problematic, rather than zeroing in on a particular issue (an aspect

<sup>2</sup> CLAIRE WHITEHEAD (ed.), *The Fantastic*, Ipswich (MA), Salem, 2013.

that is lost, not without consequences, in the English translation).<sup>3</sup> From the opening pages, Todorov demonstrates his determination to tackle head-on established theoretical positions (Frye, thematic criticism, etc.) but also squarely face the problems that his own approach raises. This uncompromising approach clearly conveys the message that the reader is being guided through a treacherous terrain by an author who is firmly in command of the material and possessed of a well-defined theoretical position: the problems encountered are clarified and resolved or, when an answer is not given, the reason for postponing it is convincingly provided. Given the contemporary critical temper, this self-assurance may antagonize as much as reassure with the result that the engagement with the text may be unduly coloured by the desire to find fault and catch Todorov in a contradiction, incoherence, etc. I will resist this temptation, especially in the first part of this essay, insofar as the goal is to reflect on the contributions Todorov's essay can make to contemporary literary criticism and theory. Such contributions cluster around three main foci: the theory of literary genres, the concept of "hesitation" or, as I prefer to translate it, "wavering", and the connection between the fantastic and speed.

### 1.1 GENRE

The first fundamental question that Todorov's *The Fantastic* raises is the pertinence and usefulness of the concept of a literary genre. The contemporary reader may be inclined to consider this a curiosity. The issue is not that the term "genre" has dropped out of critical usage but on the contrary that it has become so ubiquitous and encompassing as to lose specificity. Young adult literature is a genre, no less than fantasy or romance and a reviewer today may well feel little compunction saying that the last volume of J. K. Rowling's *Harry Potter* Saga belongs to all of these three genres and perhaps a few more (horror, bildungsroman, the adventure story, etc.). If, acknowledging today's increasingly dominant visual culture, we cast our gaze beyond the written text and include the fiction film, we would see that the "genres" of cinematic production have also proliferated. Navigating any content provider's website we would also realize that in most cases the same film is listed in a number of different "categories." This evidence suggests that (a) there is a widespread general understanding of what we can expect from a work categorized and commercialized as fantasy, romance, or horror, and (b) this organization of material is eclectic, i.e., based on a variety of incommensurable principles (different orders of generality: fantasy vs horror; quantitatively and qualitatively different criteria: "family" film vs classics; etc.). Turning to a more critically informed discourse, contemporary reflection on genre is characterized by the emphasis on the transgression of generic boundaries and registers. The resulting admixture, contamination, coalescence, creolization of genres within a single work is considered one of the key ingredients in the ironic playfulness that is the hallmark of post-modern literature. In his *Evaporating Genres*, Wolfe has noted the risks but also the opportunities that this playfulness entails:

The writers who contribute to the evaporation of genre, who destabilize it by undermining our expectations and appropriating materials at will, with fiction

<sup>3</sup> The main consequence is a kind of peremptoriness that informs the entire translation but is less evident in the original.

shaped by individual vision rather than traditions or formulas, are the same writers who continually revitalize genre: A healthy genre, a healthy literature, is one at risk, one whose boundaries grow uncertain and whose foundations get wobbly.<sup>4</sup>

In Wolfe's view, while contemporary practices of contamination run the risk of causing the dissolution of genres into indeterminacy, postmodern playfulness also contains the potential of a constant dynamic reinvention and reinvigoration of genres. Unfortunately, however, Wolfe does not explain the circumstances under which generic evanescence can be turned into an asset rather than a liability.

These brief observations about the current predicament of genre and genre criticism are useful to establish that we still need a theory of genre at least for two basic reasons: (a) to attempt a systematization of the plethora of "genres" which populate cultural production (literary and otherwise) – this is a kind of conceptual housecleaning aimed at clarifying what we mean, why it is appropriate, and to what extent it is useful to employ the term "genre" to describe both the bildungsroman and the sonnet; and (b) to explore the productive and dynamic role that genres have in shaping a vibrant literary scene – this may be described as an issue of "genre literacy" and of the impact of such competence on the production and reception of literature (and other forms of artistic production). Approached from these standpoints, Todorov's resolute defense of genre is no longer a curiosity but rather a contribution to an important, and, if we accept Wolfe's suggestions, possibly urgent task.

The key moves in Todorov's argument about genre are contained in the last pages of the first chapter of *The Fantastic*.<sup>5</sup> They may be summarised as follows. First, a theory of genre can only be solid if it is grounded in an idea of literature. I came to the same conclusion, from a rather different critical perspective, about two decades ago when I published one of my first articles, "From Literariness to Genre: Establishing the Foundations for a Theory of Literary Genres",<sup>6</sup> which, as the title suggests, arrived at a definition of genre after an exploration of the notion of literariness. For our purposes in this context, it will suffice to say that a theory of genre requires the critic to make explicit her or his fundamental assumptions about the nature of literature itself – a daunting task in the fragmented contemporary theoretical landscape. Todorov proposes to consider the literary text as a system of signification characterized by the interaction of three basic layers: the verbal, the syntactic and the semantic. It is certainly possible to disagree with Todorov's terminology and his description of these three layers, but it still seems reasonable and compelling to hold that literature is fundamentally a system of signification and that this system is based on the interaction between discrete elements, their organization and their relation to a posited world (fictional and actual).

4 GARY K. WOLFE, *Evaporating Genres. Essays on Fantastic Literature*, Middletown (CN), Wesleyan University Press, 2011, p. 51.

5 TZVETAN TODOROV, *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*, trans. by Richard Howard, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1975, pp. 19-23; *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, pp. 24-27.

6 EUGENIO BOLONGARO, *From Literariness to Genre. Establishing the Foundations for a Theory of Literary Genres*, in "Genre", xxv (1992), pp. 277-312.

Second, for Todorov the fundamental role of genre is to account for an abstract “structure”, which determines or at least strongly regulates the nature, organization and relationship to the posited world of a particular literary discourse. This second move is for Todorov absolutely central insofar as it defines his structuralist approach and methodology. From a contemporary perspective, the problem with this approach is not the positing of an underlying “structure” capable of generating the observable surface phenomena (though one may prefer using a less compromising terms such a frame, matrix, pattern) insofar as abandoning the idea of such a “structure” entails a surrender to the singularity of each utterance and therefore logically the abandonment of any intelligible project for criticism and theory. Rather the issue is what kind of “structure” are we looking for. Todorov’s reliance on scientific discourse and his criticism of Frye’s incoherences communicate a confidence in the definiteness and stability of his conceptual categories that we cannot share (and that in fact is belied by the essay itself, as we shall see). In particular, while Todorov injunction to proceed in a logically rigorous rather than eclectic and impressionistic manner (*à la Frye*) remains valid, it is precisely theoretical rigour which lead us to require a more dynamic and fluid concept of genre in general and of the fantastic in particular. In terms of his methodology, Todorov’s insistence on the constant need to move back and forth from the empirically observable data from which to develop a hypothesis which has to be logically coherent but then verified by confronting new data, and this without solution of continuity, must be seen as a literary application not only of the basic inductive/deductive method practice by modern science but also, and perhaps more interestingly, of the progressive/regressive method carefully explored in Sartre’s *The Problem of Method*.<sup>7</sup> This is a sophisticated tool, which has lost none of its pertinence to the human sciences.

Third, Todorov’s final argument about genre seeks to mitigate the rigidity of his understanding of structure by introducing a historical component. Todorov acknowledges that theoretical genres must be related to historical genres but concludes that: “Everything suggests that historical genres are sub-groups of complex theoretical genres”.<sup>8</sup> This conclusion is indeed hurried but it opens a path that we may today pursue especially as we seek to develop a more supple and dynamic understanding of genre. The relationship between theoretical and historical genres need not be merely hierarchical and vertical with simple theoretical genres combining to produce more complex generic units and eventually surfacing in historically specific principles of textual organization. The notion of history introduces the notion of diachrony and therefore of development. Historical genres point to a history of genres in which simple and complex theoretical genres and pre-existing historical genres can all play a role, possibly entering dialogical and even dialectical relations with each other. Todorov himself argues that the fantastic was born with the end of a predominantly religious and superstitious world-view and the emergence of the scientific outlook of the Enlightenment. He also argues that the advent of psychoanalysis condemns the fantastic to decay and eventually even to disappearance in the twentieth century. A genre was born, developed, and died, therefore, but also per-

7 JEAN-PAUL SARTRE, *The Problem of Method*, London, Methuen, 1963.

8 TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 21; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 25.

haps in the course of its existence, it influenced other genres, and/or evolved, mutated became other than it was while still allowing the critic to discern some of its traits in the genesis of a new genre. As we shall see the interest and significance of Todorov's suggestive analysis of Kafka's work in the last pages of *The Fantastic* can be grasped precisely in this perspective.

### 1.2 WAVERING

Of all the concepts elaborated in *The Fantastic*, the most important is without a doubt the hesitation or wavering that Todorov identifies as the fundamental *differentia* of the fantastic as a genre. The passage in which this argument is made is worth citing at some length:

Thus Alvaro [the hero of Cazotte's tale *Le diable amoureux*] hesitates, wonders (and the reader with him) whether what is happening to him is real, if what surrounds him is indeed reality [...] or whether it is no more than an illusion. [...]

Which brings us to the very heart of the fantastic. In a world which is indeed our world, the one we know, a world without devils, sylphides, or vampires, there occurs an event which cannot be explained by the laws of this same familiar world. The person who experiences the event must opt for one of two possible solutions: either he is the victim of an illusion of the senses, of a product of the imagination – and the laws of the world then remain what they are; or else the event has indeed taken place, it is an integral part of reality – but then this reality is controlled by laws unknown to us. [...]

The fantastic occupies the duration of this uncertainty. Once we choose one answer or the other, we leave the fantastic for a neighbouring genre, the uncanny [the first option] or the marvelous [the second option]. The fantastic is that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event.<sup>9</sup>

Over forty years after its original appearance, the reader is still struck by the boldness and brilliance of the formulation. In the first place, one should note how unexpected is the proposal. The term fantastic evokes above all the freedom of the imagination to wander and pursue its visions (whether wondrous or horrifying) without the objective constraints encountered in the actual world. But Todorov wrests the fantastic as a literary genre from this realm of easy freedom (or licence) and pins it precisely to a *cognitive problematic*. In the fantastic genre, the protagonist and the reader can either believe in what the senses and language represent but then find themselves inhabiting a (fictional) world which they can no longer claim to understand rationally, or they can reject what has been so vividly represented and keep believing that the (fictional) world can be explained by reason (and attribute their deception to a rational cause that remains to be discovered). The brilliance of this formulation lies in the fact that, far from opposing the real to the fantastic (or, to be more precise, the literary genre of the fantastic and to the literary genre of realism), Todorov makes the fantastic dependent on the real: the character and the reader must have an idea of the real because it is only against that background

<sup>9</sup> TODOROV, *The Fantastic*, cit., pp. 24-25; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., pp. 28-29.

that the ontological status of the event witnessed can be judged and either dismissed as improbable (in which case we land in the uncanny) or accepted as disclosing a supernatural world beyond the real (in which case we land in the marvellous). If no choice between these two alternatives is possible within the fictional world, then the wavering finds no resolution and we confront what Todorov considers the pure form of the fantastic, a genre which ultimately makes the reader experience a cognitive impasse: the ontological status of the world posited in the fiction is undecidable (I hasten to add: not in the sense that it ceases to be fiction but in the sense that within this fiction it is not clear what is real and what is imaginary).

Todorov's analysis insists on the fact that the reader (understood not as the real reader but as a function integral to the text) must experience the fantastic wavering. While the presence of a character with whom the reader shares the experience is a common device for the achievement of this effect, other means are both imaginable and practiced in fantastic texts. Still, for Todorov, the reader's wavering affects the fictional world only: the reader wonders about the status of events within a world whose ultimate fictional quality cordons off the cognitive impasse and ontological wavering. In other words, the reader may wonder about whether Alvaro is in love with a supernatural being or with a woman who is manipulating him into believing that she is a supernatural being; but the reader does not wonder whether in the reader's own actual world there may be women who are supernatural beings. And yet, on further reflection, it would seem reasonable to contend that a certain seepage from the fictional world to the actual world of the reader is in fact inevitable. The stronger is the reality effect produced by a fictional world, the stronger will be not only the impact of unexplained (and possibly unexplainable) supernatural events within that world, but also the reader's inclination to ponder the possibility of such events occurring in her or his own actual world. The character and reader's wavering causes the real world itself to waver at the edge of two alternative and incompatible possibilities – a comforting return to order or a disquieting recognition of disorder. The fantastic dependence on the (reader's understanding of the) real has a reverse side: the fantastic can bleed into and contaminate the (reader's understanding of the) real. This fantastic destabilization in the fictional representation of reality infiltrates and raises doubts about the representability of reality *tout court*. The purest fantastic, then, is the genre that forces the reader to confront the possibility of a cognitive impasse not only in relation to the fictional world but also ultimately in relation to the world in general.

This gloss on the concept of the fantastic wavering makes it possible to re-elaborate the relation, which we have seen is essential and necessary, between the literary genre of the fantastic and the genre of realism. We have seen that for Todorov the former is dependent on the latter, insofar as it is only against a realist background that the fantastic can emerge. But can this relation be inverted? Can it be maintained that realism is dependent on the fantastic? A simple inversion is indefensible. It doesn't make logical sense to say that it is only against a fantastic background that realism can emerge. The first objection, among many, is that this formulation relies for its intelligibility on a slippage in the meaning of term "fantastic" used here as synonym for "supernatural". But, as we

know, Todorov's fantastic is not the supernatural *per se* but a cognitive problematic introduced by supernatural events. Is there any other sense in which realism can be seen as depending on the fantastic? In a recent article on "Thomas Pynchon and the Contemporary Forms of the Fantastic",<sup>10</sup> I have argued precisely this point and proposed that realism depends on the fantastic when it encounters realities that are yet unrepresentable in realistic terms. What such realities might be is exemplified by the opening of *Gravity's Rainbow*, where Pynchon struggles to find a language adequate to the representation of an unprecedented, unimaginable event: the first experience of the impact of weapons of mass destruction. The confident contention that literary realism has at its disposal all the means necessary to describe whatever the subject may encounter is an example of a-historical hubris. Auebrach's *Mimesis* has long established the evolutionary nature of the discourse which attempts to represent reality in Western literature. No evidence suggests that the process has come to a close. It would be an interesting project to rewrite the history of realism as the process through which the discourses of the real struggle to absorb and bring within the compass of rational explanation and realistic representation experiences that initially can only be cognized and brought into language through the wavering of the fantastic.

### 1.3 SPEED

While the discussion of genre and of "wavering" is intended to restore the freshness and brilliance of formulations that have long been recognized as central to Todorov's essay and which, as a result, are heavily encrusted with critical commentary, the idea to which I now turn has been largely neglected by subsequent scholarship and needs to be rescued from relative oblivion. In the last chapter of *The Fantastic*, as Todorov proposes to discuss the function of the fantastic ("no longer 'what is the fantastic' but 'why is the fantastic?'" )<sup>11</sup> the argument takes an unexpected turn: "There exists a curious coincidence between the authors who cultivate the supernatural and those who, within their works, are especially concerned with the development of the action, or to put it another way, who seek above all to tell *stories*".<sup>12</sup> And what is the contribution of the fantastic to this narrative imperative?: "A fixed law, an established rule: that is what immobilizes narrative. For the transgression of the law to provoke a rapid modification, supernatural forces must intervene".<sup>13</sup> After a few more examples, Todorov brings the argument to a close in a typically lapidary statement:

The relation of the supernatural to narration is henceforth clear: every text in which the supernatural occurs is a narrative, for the supernatural event first of all modifies a previous equilibrium – which is the very definition of narrative; but not every narrative includes supernatural elements, even though an affinity exists

<sup>10</sup> EUGENIO BOLONGARO, *Thomas Pynchon and the Contemporary Forms of the Fantastic*, in WHITEHEAD, *The Fantastic*, cit., pp. 212-234.

<sup>11</sup> TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 158; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 166.

<sup>12</sup> TODOROV, *The Fantastic*, cit., pp. 162-163; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 171.

<sup>13</sup> TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 165; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 173.

between them insofar as the supernatural achieves the narrative modification in the fastest manner.<sup>14</sup>

Let us ignore for the moment the semantic slippage from the “fantastic” to the “supernatural” (we will return to this in the second part of this essay), and rather reflect on the substance of Todorov’s quite extraordinary proposal.

By linking the fantastic to the development of plot, the exploration of action, movement, etc. Todorov is raising (though not pursuing) the issues of the ethical and political dimension of the genre. The fantastic is not about description and contemplation but about activity and adventure, and whenever sentient action is evoked the preoccupation of how to act individually and collectively emerges. From this perspective the “wavering” in the fantastic is not only about what is or what is not the case (a cognitive predicament), but also about what is possible, what can be done and then inevitably what ought to be done, or again what is not now the case but may yet become so – and these are ethico-political predicaments.

The connection between the fantastic and utopian/dystopian literature looms on the horizon. But, the moment the affinity between the fantastic and the utopian is contemplated, a key difference also emerges: the deliberate unfolding of utopian discourse is radically different from the irruption of the fantastic. The utopian meticulously explains how a different order is possible, the fantastic questions the established order by demanding an explanation of the inexplicable. The utopian unfolds a world, the fantastic condenses and displaces antagonism in an unexpected challenge from outside: “Indeed what could better disturb the stable situation of the beginning [of the story], which the efforts of all the participants tend to consolidate, if not precisely an event external not only to the situation but to the world itself?”<sup>15</sup> In sum, the utopian is slow, the fantastic is fast. This use of the fantastic as a means to get without delay and lengthy preliminaries to the heart of an ethical and/or political problematic is precisely what recommends the fantastic to moralist storytellers (among the most notable contemporary examples one might cite such diverse figures as Italo Calvino and Thomas Pynchon). Todorov must be given credit for having discovered one of the most compelling qualities of the fantastic, as well as one of the reasons for its enduring appeal. At the same time, Todorov has also provided the conceptual tools to grasp one of the key dangers of the fantastic. Speed has a cost: the fantastic destabilization poses a challenge perhaps even breaks the hold of the established order but the alternative is not provided and the fallout is unpredictable. To fulfil its potential, therefore, fantastic writing must steer a clear course between the Scylla of oversimplification (ultimately, escapism) and the Charybdis of irrationalism (ultimately, nihilism). Through narrative *élan*, the dynamism of the fantastic can mask superficial thinking or cognitive collapse, in both cases turning away from the ethico-political horizon the genre broaches.

One last objection: aren’t “wavering” and narrative impetus contradictory ideas? Doesn’t wavering require a halt in the diegesis, so that the character (or the reader) can

<sup>14</sup> TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 166; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 174.

<sup>15</sup> TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 165; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 173.

have the time to consider the alternatives? There are two quick answers to this objection. First, as Todorov himself points out, the fantastic wavering “maintains suspense” thus permitting “a particularly dense organization of plot”.<sup>16</sup> Second, the observations on action, ethics and politics make it possible to recognize that the representation of praxis, understood as the dialectic between action and reflection, is the engine of the fantastic: the supernatural triggers a search for explanation, meaning and order which is both cognitive and practical, both about knowledge / understanding and verification through engagement. Indeed, attention to praxis provides the fantastic writer with the surest compass to negotiate the perils mentioned earlier.

## 2 THE ADVENTURE OF THE FANTASTIC

Rereading *The Fantastic* today is an unexpected pleasure. Direct encounter revives the conceptual brilliance of the original formulations but the more substantial surprise is the (re)discovery of the literary quality of the essay. Now that the referential value of Todorov’s argument is familiar (though, as we have seen, still capable of productive defamiliarizations), we can better appreciate Todorov’s “style”, by which I’m not referring simply to Todorov’s language – what he would himself define as the “verbal aspect”<sup>17</sup> – whose qualities, in any event, are more evident in the original French than in the English translation, but rather to the overall compositional aspect of the text. It is from this perspective that the full extent of Todorov’s achievement emerges: rightly celebrated as an insightful, lucid and influential exploration of a critical category, *The Fantastic* should also be recognized as a exemplary manifestation of a critic’s gifts. Todorov’s lively curiosity, intelligence, erudition, and focus animate the analysis and propel it in novel and often startling directions. The reader struggles to keep up with the pace and range of Todorov’s investigations and it is only with some years of distance that the drama to which the book owes its enduring appeal can be named: the meteoric rise and fall of an idea. Todorov’s fantastic is born in a flash of insight, expands like a galaxy seeking to embrace the whole of literature, and finally implodes – all in the space of less two hundred mesmerizing pages. It is in this sense that Todorov’s essay is not only a *critical* but also a *literary* masterpiece.

### 2.1 SETTING THE STAGE

The opening chapter of *The Fantastic* is a bold *tour de force*. As we have seen, Todorov’s main goal is to vindicate the pertinence and usefulness of the category of literary genre but in order to do so he finds himself confronted with the need to provide nothing less fundamental than a “an hypothesis concerning the nature of the literary works”.<sup>18</sup> This task he liquidates in a few paragraphs relying on semiotics analysis of the literary sign and on the idea of “structure” which is central to the whole essay and which we have already analysed. So much for the conceptual work, but from the compositional

<sup>16</sup> TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 92; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 98.

<sup>17</sup> TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 20; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 24.

<sup>18</sup> TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 19; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 24.

perspective that we are now adopting, the central move in the opening chapter is the attack on Northrop Frye's *Anatomy of Criticism* and the system of genres/modes that it elucidates. It is in carrying out this task that Todorov sets the stage for the drama that is about to unfold.

For our purposes here, the interest of Todorov's dismantling of Frye's system lies in its method and tone. Todorov begins by taking Frye at his word and summarizing the Canadian critic's six most fundamental postulates<sup>19</sup> which Todorov himself seem to adopt, while questioning their originality: "None of these ideas is entirely original (though Frye rarely give his sources) [...] The sum of these postulates, as valid for literary studies as for literature itself, constitutes our own point of departure".<sup>20</sup> He then presents the various classifications of the literary system which Frye proposes, and embarks on a point by point examination of the relations between postulates and categories, as well as among the categories themselves. The final effect of this rigorous engagement with Frye is to deliver a devastating crescendo of criticism: "Frye's classifications are not logically coherent either among themselves or individually";<sup>21</sup> Frye confuses historical genres with theoretical genres;<sup>22</sup> "Frye never makes explicit his conception of the work" and as a result his list of categories is arbitrary;<sup>23</sup> and finally Todorov's delivers the *coup de grace* "his [Frye's] classification is arbitrary, for it does not rest on an explicit theory – it is a little like those pre-Linnaean classifications of living organisms which readily constructed a category of all animals which scratch themselves...".<sup>24</sup> The giant has been felled and the field is now clear. And yet, if the first surprise is such a direct debunking of another eminent critic's position, the second surprise is the cautious and almost pensive tone on which the chapter ends:

Its [literature's] only reason for being is that it says what non-literary language does not and cannot say. Therefore some of the best critics tend to become writers themselves in order to avoid the violence wrought upon literature by non-literature; but it is a hopeless effort. [...] When the critic has said everything in his power about a literary text, he has still said nothing; for the very existence of literature implies that it cannot be replaced by non-literature.

These skeptical reflections need not discourage us; they merely oblige us to become aware of limits we cannot transcend. The goal of knowledge is an approximative truth, not an absolute one.<sup>25</sup>

The last paragraph seeks to reassure the reader who, after all, still has the whole book to read, but the passage sounds a warning about the paradoxes that even Todorov's impeccable logical rigour cannot hope to resolve – even if he wanted to, which remains to be seen.

19 TODOROV, *The Fantastic*, cit., pp. 9-11; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., pp. 13-15.

20 TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 10; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 15.

21 TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 12; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 17.

22 TODOROV, *The Fantastic*, cit., pp. 12-15; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., pp. 18-20.

23 TODOROV, *The Fantastic*, cit., pp. 15-16; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., pp. 20-21.

24 TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 19; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 23.

25 TODOROV, *The Fantastic*, cit., pp. 22-23; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 27. Howard's translation does not modify the original to achieve gender inclusivity. The masculine is always used. It seems more appropriate to point out this fact generally rather than add editorial comments [sic] in each citation.

## 2.2 THE DISCOVERY

The core of the argument developed in *The Fantastic* is found in Chapter 2: “Definition of the Fantastic” and Chapter 3: “The Uncanny and the Marvelous.” Todorov opens this central phase with a startling change of pace. The tightly argued theoretical discourse used to expose Frye’s inconsistencies to task is replaced by the analysis of fictional text (Cazotte’s *Le diable amoureux*) supported by extensive plot summaries and citations. This is the first in a long series of close readings which bear witness to Todorov’s commitment to the dialectical interaction between literary practice and literary theory, but also (and from our point of view more importantly) enable the reader to develop a much more concrete grasp of the literary phenomenon under consideration. While Todorov does not always take the time to elucidate all the examples he mentions (e.g., a reader unfamiliar with *Le Horla* would not find Todorov’s references to Maupassant’s short story very illuminating), the sustained analyses of a few key texts (*Le diable amoureux*, *The Saragossa Manuscript*, various tales from *Arabian Nights*, *Aurélia*) and the substantial citations from many other sources achieve the overall effect of proving the practical pertinence and usefulness of the categories the critic is elaborating. The citations and summaries also play the important role of evoking the narrative pleasure that it is one of the functions of Todorov’s discussion to address. From a compositional perspective, the most important contribution of the passages Todorov devotes to the analysis of fictional texts is to break the rhythm of argumentation. They introduce a shift in discursive gear which opens the possibility of reflecting and assimilating the information given up to that point but also of testing that information, questioning it or even discovering new issues which steer the theoretical discussion in a new direction. In sum, the summaries and citation are not mere illustration of a conceptual point, they are a movement from one level of the discussion (the abstract) to another (the concrete) which pursue each other without solution of continuity.

This constant dynamic back and forth was announced in the methodological discussion in the first chapter and is perfectly illustrated in the opening of Chapter 2. The first two paragraphs describe at some length the predicament of Alfonso (the protagonist of *Le diable amoureux*) and draw from it the questions: “The ambiguity [experience by Alfonso] is sustained to the very end of the adventure: reality or dream? truth or illusion?” which leads to the resounding rejoinder “Which brings us to the very heart of the fantastic”.<sup>26</sup> And the definition that follows delivers the entire concept in the pithy formulation cited earlier. This is the first *coup de théâtre* in an essay that, as we shall see, contains many. Still, Todorov does not allow the reader to rest and meditate, rather he puts something more on the table, though deferring its treatment: “The concept of the fantastic is therefore to be defined in relation to those of the real and the imaginary: and the latter deserve more than a mere mention. But we shall postpone their discussion for the last chapter of our study”.<sup>27</sup> The statement, and especially the comment about the imaginary needing more than a mere mention, is as intriguing as it is puzzling. What is Todorov driving at? The supernatural introduces a wavering between an explanation

<sup>26</sup> TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 25; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 29.

<sup>27</sup> TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 25; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 29.

that confines the event to the realm of the imaginary and one that accepts it as real (albeit in a world other than the conventional one). *Obviously*, therefore, the fantastic wavering is related to the imaginary and the real: what more is there to say? And why would the relation to the imaginary be particularly worthy of attention? The reader has barely been confronted with an astonishingly simple definition only to be told that there is more to the story, but it won't be revealed until the last chapter. The suspense is palpable!

The remainder of Chapter 2 is devoted to a fleshing out of the definition of the fantastic wavering which Todorov carries out through a confrontation with both primary and secondary sources. The reader is given a chance to digest Todorov proposal and appreciate the way it develops (rather than contradict) existing scholarship, while reflecting more accurately the narrative strategies in the fictional texts. Todorov moves with ease through the material, conveying a sense of reassuring mastery which relaxes the cognitive tension produced by the shock of the initial definition. And yet, on a careful rereading, it becomes clear that the progress of the argument is not quite as smooth as it appeared at first.

At times, Todorov introduces as a matter of fact concepts and distinctions which on second thought beg for clarification. Two occasions stand out: the claim that an allegorical or poetical reading is incompatible with the fantastic insofar as it defuses the reader's wavering<sup>28</sup> and the argument that the wavering may be not only between the real and the illusory but also between the real and the imaginary.<sup>29</sup> The former distinction will be clarified in Chapter 4, which indeed is entirely devoted to it, while the latter will not be developed further though the previous allusion to the imaginary creates an instability. As we noted above, the reader was told this business of the imaginary would be dealt in the last chapter but it surfaces here again, providing the occasion for an exploration of the relationship between the fantastic and madness. Todorov's observations are compellingly drawn from the analysis of a series of fictional text but their theoretical significance remains unclear: why is it important to draw the distinction between these two types of cause (illusion vs imagination) for the hesitation of the reader? Logic economy would suggest that it is sufficient to explore the essential and necessary components of a category but Todorov cannot help himself noticing other aspects of the corpus he is examining and investigating directions that begin to put into question the solidity and rigour of his definitions. Nonetheless, Chapter 2 ends on a confident note: "*Aurélia* constitutes, then, an original – and perfect – example of the fantastic [...] What we are concerned to know (and it is on this point that the hesitation turns) is whether or not madness is actually a higher reason. The hesitation previously concerned perception; now it concerns language".<sup>30</sup> The reader is encouraged to feel that the efforts necessary to grasp the definition of the genre and the range of its manifestations have been rewarded.

28 TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 32; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., pp. 36-37.

29 TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 36; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 41.

30 TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 40; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 45.

### 2.3 CONCEPTUAL WAVERINGS

The opening of Chapter 3 delivers a new shock to the reader who might have been lulled into complacency by the ending of the previous chapter. After a brief recapitulation of his definition, Todorov writes: “The fantastic therefore leads a life full of dangers, and may evaporate at any moment. It seems to be located on the frontier of two genres, the marvelous and the uncanny, rather than to be an autonomous genre”.<sup>31</sup> All of a sudden, the genre whose characteristics we have painstakingly established vanishes under our very eyes! The fantastic is doomed to surrender in the end to the neighbouring genres of the uncanny and the marvelous, and in the diagram of the three-partite generic system Todorov has worked out, the fantastic is represented as the median line which “corresponds perfectly to the nature of the fantastic, a frontier between two adjacent realms”.<sup>32</sup> In this statement the critic allows the impetus of his new argument to lead him into a questionable isomorphism. The conceptual logic (the generic system) and the semantic logic (the kind of story that these genres tell) are fused in a formulation that at best seems tautological: the fantastic talks about the wavering between two types of explanations and now it turns out that it is a genre hovering between two other genres, but that’s like saying that tragedy, which is defined as involving characters who are of a higher status than the average theatre-goer, is a higher genre than comedy, which is defined as involving characters who are of a lower status than the average theater-goer. In sum Todorov’s statement does not add anything to the original definition but rather provides a rhetorical compensation for the thinning out of the original definition.

The way in which the fantastic is now conceptualized as bleeding into the uncanny and the marvelous is, in fact, contagious. The boundaries of the two adjacent genres are also destabilized: “the uncanny is not a clearly delimited genre, unlike the fantastic. More precisely it is limited on just one side, that of the fantastic; on the other it dissolves into the general field of literature”;<sup>33</sup> “There exists, finally, a form of the marvelous in the pure state which – just as in the case of the uncanny in the pure state – has no distinct frontiers”.<sup>34</sup> What emerges from these formulations is a rather odd picture: the better defined genres are the admixture of fantastic-uncanny and fantastic-marvellous while the pure fantastic is only a boundary and the pure uncanny and pure marvelous bleed into more or less undifferentiated zones of literature: the uncanny in “general” literature (the reference to Dostoevsky’s novels suggest that by “general” Todorov means “realist” literature) and the marvelous in what we might term imaginative literature, which Todorov subdivides in four main types (hyperbolic, exotic, instrumental, and scientific).

One thing is becoming clear: the conceptual coherence of the structure is wavering and one might be tempted to mount against it an attack not unlike the one Todorov himself launched against Frye’s system. Yet, such temptation is better resisted because it

<sup>31</sup> TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 41; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 46.

<sup>32</sup> TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 44; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 49. To be precise, Todorov’s system involves an additional complication: between the “pure” uncanny and the “pure” marvelous lie two subgenres the “uncanny-fantastic” and the “marvelous-fantastic.” The “pure” fantastic therefore is the frontier between these two subgenres.

<sup>33</sup> TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 46; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 52.

<sup>34</sup> TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 53; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 59.

would presupposes the endorsement of the rigorous “scientific” model Todorov invoked by citing Popper in the first chapter, a model, however, that in a post-structuralist vein appears ultimately indefensible. The fact of the matter is that, over and above Todorov’s initial protestations of scientificity, the weakness in the “structure” can now be seen as a merit rather than a flaw in the articulation of the fantastic. Rather than finding fault with Todorov for not meeting the standards he initially established, we should praise his curiosity and intellectual honesty, which lead him to propose a much more flexible and fluid system than it might have appeared at first. The fantastic, the uncanny and the marvellous are not airtight categories but rather a porous configuration whose heuristic and explicatory value can be increased rather than lessened precisely for being porous. What is lost in conceptual sharpness can be more than compensated by the gains in reach, i.e., in the breath of material encompassed and in the depth of the engagement with particular works. At the end of Chapter 3, then, the reader begins to realize that Todorov has developed a toolbox, which should be evaluated for what it can accomplish in the analysis of a wide range of literary texts, rather than on the basis of the “purity” of its conceptual apparatus.

#### 2.4 THE PROLIFERATION OF THE FANTASTIC

The uncertainties introduced in the discussion of the uncanny of the marvelous take a back seat in the discussion of poetry and allegory which occupies Chapter 4. As we have seen, this discussion is a clarification of the statement made earlier about the incompatibility between the fantastic and an allegorical or poetical reading. Todorov’s treatment is interesting in two respects: (a) the clear distinction drawn between the fantastic wavering (a movement internal to the fictional world of the text) and interpretation (a movement in which the relation of the fictional world to the reader’s understanding of her/his “real” world is examined); and (b) the lively analysis of Gogol’s famous story “The Nose”, which uncovers a text that, by teetering on the edge of the allegorical and the fantastic, can be seen as ushering in a new and, in Todorov’s view, distinctly modernist genre. Overall, however, there are no major surprises and the reader takes a well-deserved break from the complications introduced in the discussion of the uncanny and the marvelous.

The ensuing six chapters represent half of the whole study and yet they are the least easily remembered because, somewhat paradoxically, both more technical and diffuse. Chapter 5 sets out the discursive strategies that are necessary or most conducive to achieve a fantastic effect: the use of figurative language, the presence of a dramatized narrator, irreversible temporality. The style follows closely the pattern established in Chapter 4: a number of issues are raised and dealt with mostly relying on citations from primary sources but also with the occasional reference to critics the reader has by now become familiar with (e.g., Penzoldt). Todorov keeps the reader attention by proceeding at a good pace.

With Chapter 6, the discussion enters a new phase: the themes of the fantastic. This is the most extensive section of the essay; indeed one could almost speak of an essay within the essay given that Todorov bookends it with an introductory and concluding chapter. The length of the section is in part justified by the fact that Todorov needs to address an

important orientation in literary studies, namely thematic criticism. Unlike the opening chapter, however, when Todorov found in Frye a worthy opponent and the attack was as stimulating as it was devastating, Richard, Callois, and Ostorowsky fold too easily and quickly under Todorov's scrutiny and as a result the discussion languishes. At one point a kind of desultoriness creeps into Todorov's presentation:

When we raise the question of themes, we put the 'fantastic' reaction in parenthesis, in order to be concerned solely with the nature of the events that provoke it. In other words, from this viewpoint, the distinction between the fantastic and the marvelous is no longer of interest, and we shall be concerned with works belonging to one genre or the other without differentiation. Nonetheless the text may emphasize the fantastic (i.e., the reaction) so strongly that we can no longer distinguish the supernatural which has provoked it: the reaction makes it impossible to grasp the action, instead of leading us back to it. Putting the fantastic in parentheses then becomes extremely difficult, if not impossible.<sup>35</sup>

This passage is more than a little confusing. We begin with putting the fantastic within parenthesis only to discover at the end that it is impossible to do so. As if aware of this momentary lapsus, Todorov picks up the pace in the ensuing paragraph with a long citation from the dramatic conclusion of Hoffmann's "The Golden Pot": the brilliance of Hoffmann's prose revives the reader that might well have grown a little disoriented. Still, this is the low point in the adventure of the fantastic and it is with some apprehension that the reader embarks on the next chapter entitled "The Themes of the Self".

The first two pages of the new chapter are enlivened by the summary of a story from the *Arabian Nights*. Todorov's talent as a story(re)teller is once again vindicated. The reader is easily seduced by the tale of the young prince and princess persecuted by a wicked genie. The analysis of the story begins with a protestation of impotence which paves the way for a rather extraordinary development: "In the face of this apparent thematic variety, we are at first perplexed. How to describe it? Yet [...]"<sup>36</sup> "Yet" indeed, given that over the next few pages Todorov educes from this tale, and few others, the most sweeping conclusion yet:

Let us sum up: the principle we have discovered may be designated as the fragility of the limit between matter and mind. This principle engenders several fundamental themes: a special causality, pan-determinism; multiplication of the personality; collapse of the limit between subject and object; and lastly, the transformation of time and space. [...] It has been evident, in any case, throughout this analysis that there is a correspondence between the themes of the fantastic grouped here, and those categories we use to describe the world of the drug-user, the psychotic, or the infant. Hence a remark by Piaget's seems to apply word for word to our object: "Four fundamental processes characterize this intellectual revolution effected during the first two years of existence: these are the constructions of the categories of the object and of space, of causality and of time".<sup>37</sup>

<sup>35</sup> TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 103; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., pp. 109-110.

<sup>36</sup> TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 109; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 115.

<sup>37</sup> TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 120; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 126.

The reader is stunned into momentary silence but once speech returns may want to ask: can the fantastic actually bear all of this conceptual weight? Is there much left for other genres to do? Also a careful reader will have noticed that in the course of this discussion, Todorov's terminology has become fluid. The terms fantastic, uncanny, and marvelous begin to bleed into each other: for example, the *Arabian Nights*, once marvelous, are now "fantastic"<sup>38</sup> and so is Gautier's work, which formerly belonged to the uncanny.<sup>39</sup> It seems now established that the genre in issue is no longer the fantastic proper described in Chapter 2, but rather the fantastic constellation described in Chapter 3.

In Chapter 8, the expansion and proliferation of the fantastic continues unabated. The theme of sexuality is explored and the Freudian problematic which hovered at the edges of the argument is now directly confronted. The fantastic emerges as the literary discourse capable of voicing transgressive desire. This revelation is not particularly surprising since the presence of sexuality in the majority of the tale extensively cited was so obvious that the direct identification of the issue has a belated quality. A more interesting discovery is that while the themes-of-the-self examined in the previous chapter "could be interpreted as so many definitions of the relation between man and the world, or the perception-consciousness system", the themes-of-the-other in this chapter "concern [...] the relation of man with his desire – and thereby with his unconscious".<sup>40</sup> In other words, the themes of the self are outer-directed, while the themes of the other are inner-directed: a rather paradoxical situation which the subsequent chapter will attempt to elaborate (with limited success, as we shall see). More important for our purposes, however, is the fact that the terminological "bleeding" which we have begun to notice continues with a vengeance. Not only does the term "fantastic" now refer to a generic constellation but even the term "supernatural" resurfaces as a passable synonym. Compare the statement in Chapter 3:

The other series of elements that provoke the sense of the uncanny is not linked to the fantastic but to what we might call "an experience of limits",<sup>41</sup>

with the statement in Chapter 8:

We are in the presence here of an experience incomparable, in its intensity, to any other. It will not be surprising, then, to discover its relation to the supernatural: we know already that the supernatural always appears in an experience of limits, in "superlative" states.<sup>42</sup>

Or consider the smooth flow from "fantastic" to "supernatural" to "uncanny" in the following passage:

Beyond this intense but "normal" love for a women, the literature of the fantastic illustrates several transformations of desire. Most of them do not truly be-

<sup>38</sup> TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 110; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 116.

<sup>39</sup> TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 49; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 50.

<sup>40</sup> TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 139; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 146.

<sup>41</sup> TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 48; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 53.

<sup>42</sup> TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 127; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 134.

long to the supernatural, but rather to a social form of the uncanny. Incest constitutes one of the most frequent varieties.<sup>43</sup>

The terminological wavering has in fact intensified to the point that the term “genre” itself seems on the verge of losing its pertinence: “The supernatural does not manifest itself with equal intensity in each of these cases: it makes its appearance in order to give the measure of sexual desires which are especially powerful and in order to introduce us into life after death”<sup>44</sup> – faced with this kind of formulation the reader begins to wonder whether it would not be better to return to Frye and begin speaking about a fantastic “mode” which can appear in any literary text whatever its “genre” might be.

In the last chapter of the series on the themes of the fantastic, Todorov valiantly attempts to draw all the strands of his argument together and convey to the reader a sense of synthetic unity and pragmatic relevance. The first move is to vindicate the systematic nature of the discussion of themes (the two “thematic complexes” explored are not only different but also incompatible) thus reassuring the reader about the coherence of a rather diffuse discussion. But the most important point in the first part of Chapter 9 is to remind the reader of the commitments entailed by the structural method proposed in Chapter 1. By distinguishing between *poetics*, whose goal is to identify structures, and *interpretation*, whose goal is to explore meaning, and restating that *The Fantastic* falls in the former category rather than the latter, Todorov returns to the postulates he originally enunciated: his approach is less ambitious than the task of interpretation (cannot tell us what the literary texts means) but is more objective and scientific (can tell us how the text is constructed, can identify the underlying matrix that made it possible to produce it). It then becomes clear that for Todorov, a genre is fundamentally “an inventory of options. But a work’s inclusion within a genre still teaches us nothing as to its meaning. It merely permits us to establish the existence of a certain rule by which the work in question – and many other as well – are governed”.<sup>45</sup> This is an extremely useful clarification insofar as it demonstrates that the structural approach is oriented to practice, or in other words to understanding the range of possibilities which a given literary system makes available so that individual manifestations can be seen as dynamic interventions within that system.

The remainder of the chapter is devoted to connecting the typology of themes of the fantastic to larger societal issues and predicaments. The discussion moves from connecting the themes of the self and themes of the other with the Freudian description of psychosis and neurosis respectively. This leads Todorov to engage with psychoanalytic literary criticism and distance himself from it: in essence Todorov finds Freudian categories useful as long as they enable the literary critic to identify textual structures (e.g., what determines the production of a particular set and sequence of figures in the text), but not useful if they lead the literary critic to attempt a diagnosis of a particular psychological condition (e.g., the author’s). Fair enough, though the insistence that the autonomy of the language of literary analysis must be preserved against the temptation of adopting the languages of other disciplines (such as psychoanalysis) is beginning to

43 TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 131; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 138.

44 TODOROV, *The Fantastic*, cit., pp. 138-139; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 146.

45 TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 141; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 149.

sound like a cry of desperation rather than a useful postulate.

As a matter of fact, at the end of the chapter, Todorov himself surrenders to the paradox inherent in the object of study: “a verbal formula concerning literature always betrays the nature of literature, because literature is itself paradoxical, constituted of words but signifying more than the words, at once verbal and transverbal”.<sup>46</sup> This is a startling admission. Rather abruptly Todorov underwrites not only the “impossibility” of criticism as the meta-discourse about literature, but also the “impossibility” of literary discourse itself, which is born precisely out of the contradictory claim to be both only about itself (self-referential, autotelic, etc.) but also ultimately about the world or worlds (real and imagined). The fantastic has finally reached its maximum extension; it has brought the critic and the reader face to face with the insuperable limit of the theoretical enterprise undertaken in Chapter 1. The clarification and systematicity of critical concepts cannot resolve this final paradox: the intelligibility of a genre like the fantastic depends only in part on logical configurations internal to the literary system, it also depends on the genre’s capacity to reach out and organize socio-cultural realities which obey quite a different “logic”. The most striking aspect of Todorov’s formulation of this paradox (which, as he freely admits, is by no means an original discovery) is its tone: the reader senses a kind of fatigue, a “surrender” (as I put it earlier) to the paradox, as if it were a wall that defeats any attempt to go beyond. The confident energy that was so much in evidence in the initial critique of Frye is now spent, and the reader cannot but look back on it with some nostalgia. The adventure of the fantastic has come to an end. Or is it?

## 2.5 UNDOING OF THE FANTASTIC

The conclusion of Todorov’s essay begins in the most traditional way: the ground covered is pithily summarized in a single paragraph. Is there anything more to say? Surprisingly, yes! In spite of the somewhat disconsolate tone at the end of the preceding chapter, it turns out that the “transverbal” dimension of the genre can be seen as defining not only a limit but also a new field of investigation. This is where Todorov asks the question of the function of the fantastic and begins to answer it with a new discovery (derived in part from Penzoldt and Freud): “the fantastic permits us to cross certain frontiers that are inaccessible so long as we have no recourse to it”<sup>47</sup> and a little later “the function of the supernatural is to exempt the text from the action of the law and thereby to transgress the law”.<sup>48</sup> To a contemporary reader these statements seem ideally suited to re-launching the discussion: so far transgression has played a role only in relation to the sexuality (in the themes-of-the-other section) but now it acquires a new scope and potential for elaboration in many other directions. Unfortunately, no sooner has Todorov opened this possibility that its potential is summarily shut down. It turns out that the only pertinent transgression is indeed related to sexuality and this leads the critic to arrive at the astonishing conclusion that: “psychoanalysis has replaced (and thereby has

46 TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 156; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 164.

47 TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 158; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 166.

48 TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 159; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 167.

made useless) the literature of the fantastic”.<sup>49</sup> The assertion produces a cognitive short circuit. What does this mean? Does “useless” simply mean that the fantastic has now lost its original function of manifesting repressed sexual desires? But did it not have or can it not acquire any other function? Does it mean that the fantastic, being useless, is now effectively dead? But then doesn’t that imply that the viability of the genre is reduced to its social function at a particular time in history and in that case the whole essay is merely of historical significance, since its object is a historical relic? Does that mean that the life of literature as a whole is ultimately reducible to social utility, which would make of literary discourse an epiphenomenon of other social discourses and therefore any claim to autonomy pathetic in addition to indefensible? The reader is deeply puzzled and perhaps even irritated at the way the significance of the whole enterprise in which she/he has been drawn is suddenly evaporating.

Todorov does little to assuage the reader’s concerns when he insists on the fragility of the fantastic:

It [the fantastic] appeared in a systematic way around the end of the eighteenth century with Cazotte; a century later, we find the last aesthetically satisfying examples of the genre in Maupassant’s tales. We may encounter examples of the hesitation characteristic of the fantastic in other periods, but it is exceptional when this hesitation is thematized by the text itself. Is there a reason for this short span? Or again: why does the literature of the fantastic no longer exist?<sup>50</sup>

The passage is disconcerting because it seems to ignore the point that has been made just a few pages earlier and which provides an obvious answer to the question: the literature of the fantastic no longer exists because it has been made useless by psychoanalysis. And yet, the very fact that Todorov asks the question anew suggests that he is now ready to give a different answer.

The ensuing eight pages are among the most interesting and suggestive of the entire essay. In a final *coup de théâtre* Todorov returns to the paradox he outlined at the end of Chapter 9 and gives it a radically new interpretation:

It is of the very nature of language to parcel out what can be said into discontinuous fragments; a name, in that it selects one or several properties of the concept it constitutes, excludes all other properties and posits the antithesis: *this* and *the contrary*. Now literature exists by words; but its dialectical vocation is to say more than language says, to transcend verbal divisions. It is, within language, that which destroys the metaphysics inherent in all language. The nature of literary discourse is to *go beyond* – otherwise it would have no reason for being; literature is a kind of murderous weapon by which language commits suicide.<sup>51</sup>

Within this dialectic, the role of the fantastic is recast:

Whence the ambiguous impression made by fantastic literature: on the one hand, it represents the quintessence of literature, insofar as the questioning of the

<sup>49</sup> TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 160; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 169.

<sup>50</sup> TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 166; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 175.

<sup>51</sup> TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 167; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., pp. 175-176.

limit between real and unreal, proper to all literature, is its explicit centre. On the other hand, though, it is only a propaedeutics to literature: by combating the metaphysics of everyday language, it gives that language life; it must start from language, even if only to reject it.<sup>52</sup>

But then, how can such an obviously important genre have died? Todorov's answer is now much more nuanced. Through a compelling reading of Kafka's *Metamorphosis* (which draws from the equally compelling reading of Gogol's "The Nose" in Chapter 4) Todorov argues that the fantastic has not ceased to exist but rather has undergone a mutation: the fantastic hesitation before the supernatural event turns into adaptation; the other-worldly transcendence of the marvelous triggered by the supernatural turns into shock at the inexplicability of the immanent world from which there is no escape; and finally the strangeness of the uncanny becomes the norm: "the fantastic becomes the rule not the exception".<sup>53</sup> In the end, Todorov argues that "With Kafka, we are thus confronted with a *generalized fantastic* which swallows up the entire world of the book and the reader along with it".<sup>54</sup> The contemporary situation of the fantastic, therefore, is that it has undergone a radicalization: the fundamental distinction between the real and the unreal, which is central to the genre and to literature in general, is simultaneously maintained and undermined, it remains under erasure we might say using the language of post-structuralism. Through this radicalization, the fantastic vanishes but only to be disseminated across and contaminate the entire field of literature. The final paradox in Todorov's essay is that the fantastic is impracticable today because it has become the basis for all contemporary literary practice: the undoing of the fantastic genre is due to the triumph of the fantastic sensibility (albeit in the mutated form which Todorov traces back to Gogol and Kafka).

### 3 CONCLUSION

Nabokov famously said that "One cannot read a book; one can only reread it".<sup>55</sup> (*Lectures of Literature* Nabokov was referring to fiction, rather than to literary criticism or theory, but there is no compelling reason to take his statement narrowly. There is a prior question, however, which Nabokov's unflinchingly elitist approach took evidently for granted, a book must be worth reading in the first place and that is a paradoxical statement insofar as in order to know whether a book is worth reading one must (or should) read it at least once. Perhaps, therefore, it would be better to amend Nabokov's dictum and say: "One cannot read a *good* book; one can only reread it". I hope that the analysis offered in this essay succeeds at least in demonstrating that Todorov's *The Fantastic* is a good book, indeed an excellent book, and therefore a book worthy of being reread. I also hope that the gambit of attempting a re-encounter without direct reference to the

52 TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 168; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 176.

53 TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 173; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 182.

54 TODOROV, *The Fantastic*, cit., p. 174; *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 182.

55 VLADIMIR NABOKOV, *Lectures on Literature*, ed. by Fredson Bowers, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1980, p. 3.

massive literature that *The Fantastic* has inspired has proved fruitful both in identifying the enduring critical contributions Todorov has made and in exposing the literary quality of his work. The value of the former is easily conceded but as to the latter it may be useful to reflect on it a little in this concluding remarks.

One way of understanding the paradox of literature that Todorov ultimately confronts in his essay, is to consider the principle, by now widely accepted in all the sciences, that the investigator can never completely disengage him/herself from the object she/he studies. Indeed, to study means to engage: to observe, to describe, to interpret are all forms of engagement with the subject/object of study. It is the activity of study that produces a subject and an object, i.e., a certain relation or, better still, a process of relating of which, in the case of literary criticism, the text is the manifestation, the record, the trace. Todorov himself might have had and might still have today some difficulty with such a relational epistemology but his book on *The Fantastic* provides an excellent example of how focusing only on the abstract conceptual level and neglecting the actual practice makes it impossible to appreciate the full value and impact of a work of criticism. Above and beyond the elucidation of a literary genre, Todorov's book offers a vision of literature that is all the more impressive because it is to some extent practiced. The adventure of the fantastic that I have attempted to trace is the adventure of a critical language that struggles with the knowledge of its insufficiency and deploys narrative strategies to overcome that insufficiency, all the while knowing that those strategies will ultimately expose it. The final undoing and dissemination of *The Fantastic* is as much the product of Todorov's own efforts as the "objective" destiny of the genre. And this means that Todorov has not simply given us a concept but also contributed to producing some of the most innovative and exciting textual practices in contemporary literature. That is a rare achievement.

## BIBLIOGRAFIA

- BOLONGARO, EUGENIO, *From Literariness to Genre. Establishing the Foundations for a Theory of Literary Genres*, in «Genre», xxv (1992), pp. 277-312. (Citato a p. 64.)
- *Thomas Pynchon and the Contemporary Forms of the Fantastic*, in Claire Whitehead (ed.), *The Fantastic*, Ipswich (MA), Salem, 2013, pp. 212-234. (Cited on p. 68.)
- NABOKOV, VLADIMIR, *Lectures on Literature*, ed. by Fredson Bowers, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1980. (Citato a p. 81.)
- SARTRE, JEAN-PAUL, *The Problem of Method*, London, Methuen, 1963. (Citato a p. 65.)
- TODOROV, TZVETAN, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970. (Citato alle pp. 64-66, 68-74, 76-81.)
- *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*, trans. by Richard Howard, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1975. (Citato alle pp. 64-66, 68-74, 76-81.)
- WHITEHEAD, CLAIRE (ed.), *The Fantastic*, Ipswich (MA), Salem, 2013. (Cited on pp. 62, 68, 82.)

WOLFE, GARY K., *Evaporating Genres. Essays on Fantastic Literature*, Middletown (CN), Wesleyan University Press, 2011. (Citato a p. 64.)

### PAROLE CHIAVE

Fantastic, marvellous, uncanny, realism, narratology, structuralism, semiotics, genre, literariness, hesitation/wavering of the reader.

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

EUGENIO BOLONGARO, *The Fluidity of the Fantastic: Todorov's Legacy to Literary Criticism*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 1 (2014), pp. 61–83.

L'articolo è reperibile al sito [www.ticontre.org](http://www.ticontre.org).

### NOTIZIE DELL'AUTORE

Eugenio Bolongaro is Associate Professor in the Department of Languages, Literatures, and Cultures –Italian Studies at McGill University. His main interests are modern and contemporary Italian prose fiction, Italian film, and literary theory.

[eugenio.bolongaro@mcgill.ca](mailto:eugenio.bolongaro@mcgill.ca)



### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista *Ticontre. Teoria Testo Traduzione* e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



## VERS UNE ANTHROPOLOGIE DE L'EXIL : LE « SECOND » TODOROV

STEFANO LAZZARIN – *Université Jean Monnet de Saint-Étienne*

Au début des années quatre-vingt, un tournant intellectuel majeur intervient dans l'œuvre de Tzvetan Todorov. L'un des nombreux éléments de nouveauté qui caractérisent sa « seconde » période par rapport à la « première » est la place de plus en plus significative que Todorov réserve à la problématique de l'exil. En effet, après 1980, au fil de ses ouvrages et avec une force particulière dans le « diptyque du dépaysement » que forment *L'homme dépaycé* (1996) et *Devoirs et délices* (2002), Todorov a progressivement tracé les lignes directrices d'une véritable *anthropologie de l'exil*, qui plonge ses racines dans l'expérience d'acculturation – et de remise en cause de son passé – qu'il a accomplie lors de son passage de Sofia à Paris, et pendant les années de sa « francisation ».

The beginning of the 1980s marks a major turning point in Tzvetan Todorov's intellectual career. The notion of exile plays a more and more important role in his later work. Particularly in *L'homme dépaycé* (1996) and *Devoirs et délices* (2002), which can be considered as a "diptych of disorientation", Todorov outlined an *anthropology of exile*, based on the experience of acculturation – and the re-discussion of his own past – that occurred to him when he moved from Sofia to Paris as well as during the years of his "francization".

Tzvetan Todorov : un exilé ? Au fil des années, il arrive au théoricien bulgare d'envisager son existence de ce point de vue : c'est le cas, par exemple, dans *L'homme dépaycé*, où il se définit comme « un exilé "circonstanciel", ni politique, ni économique »<sup>1</sup> ; c'est aussi le cas dans *Devoirs et délices*, où il souligne les aspects positifs de son expérience. Ainsi, il avoue avoir « peu souffert d'être un étranger », en avoir même souvent bénéficié : « Dans le milieu intellectuel, le fait d'être étranger était même un plus »<sup>2</sup> ; il rappelle également l'atout représenté par son accent exotique, qui lui aurait permis, d'après une plaisanterie d'André Glucksmann qu'il rapporte, de débiter des platitudes qui devenaient aussitôt « très profondes »<sup>3</sup>. En d'autres occasions, Todorov paraît cependant moins soucieux d'être identifié comme un exilé ; nous faisons allusion à un entretien publié en 2005 dans le quotidien italien *Corriere della Sera* : interrogé sur les circonstances de son départ de Bulgarie, il précise qu'« il n'y a rien eu d'héroïque, j'ai juste eu de la chance »<sup>4</sup>. Or les remarques de ce type – qui sembleraient se faire de plus en plus fréquentes au fur et à mesure que nous approchons de notre présent – méritent peut-être que nous les interrogeons, pour essayer d'en dégager une signification susceptible d'être appliquée à l'œuvre de Todorov dans son ensemble.

1 TZVETAN TODOROV, *L'homme dépaycé*, Paris, Seuil, 1996, p. 13.

2 TZVETAN TODOROV, *Devoirs et délices. Une vie de passeur*, entretiens avec Catherine Portevin, Paris, Seuil, 2002, p. 161.

3 *Ibidem*.

4 Nous puisons, en le traduisant, dans l'article de GIAN GUIDO VECCHI, *Simboli. L'Europa non è in grado di vietare*, entretien avec Tzvetan Todorov, in *Corriere della Sera*, 12 février 2005, p. 12.

## I UNE NOUVELLE CONCEPTION DE LA LITTÉRATURE

Dans des ouvrages tels que *Critique de la critique* et *Nous et les autres*, Todorov décrit son insatisfaction, grandissante au fil des années, vis-à-vis de la méthode structuraliste, et sa décision d'essayer de combler le clivage entre les mots et les actes, de chercher « à vivre selon les conclusions auxquelles [...] [il pouvait] être amené par le raisonnement ».<sup>5</sup> D'où le tournant intellectuel du début des années quatre-vingt, souligné à plusieurs reprises par les critiques.<sup>6</sup> Le théoricien du structuralisme s'aperçoit que la littérature n'est pas « seulement faite de structures mais aussi d'idées et d'histoire », et qu'il n'y a pas « de raisons "objectives" pour choisir de renoncer à l'exercice de la liberté »;<sup>7</sup> il prend conscience à la fois de ce que l'analyse structurale est une méthodologie en situation, historiquement déterminée,<sup>8</sup> et qu'elle comporte des corollaires idéologiques désagréables. Celui qui réduit la littérature à un système de structures, en ignorant délibérément son épaisseur morale et idéologique, accomplit un choix éthique en faveur de l'individualisme et du relativisme :

Ce que j'avais cru jusqu'alors être des instruments neutres, des concepts purement descriptifs (les miens), m'apparaissaient maintenant comme les conséquences de quelques choix historiques précis – qui auraient pu être autres ; ces choix avaient du reste des corollaires – « idéologiques » – que je n'étais pas toujours prêt à assumer. [...] Je me suis donc rendu compte [...] d'abord que mon cadre de référence n'était pas la vérité enfin révélée, l'outil qui permet de mesurer le degré d'erreur dans chacune des conceptions antérieures de la littérature et du commentaire, mais le résultat de certains choix idéologiques ; et, ensuite, que je ne me sentais pas enthousiaste à l'idée de partager toutes les implications de cette idéologie dont l'individualisme et le relativisme sont les deux visages les plus familiers.<sup>9</sup>

Le refus de ces corollaires comporte l'abandon de la méthode structuraliste, et une modification radicale de sa propre façon de concevoir la littérature. Celle-ci sera désormais, pour Todorov, un discours sur le monde et sur la condition humaine, d'après une formule célèbre de Jean-Paul Sartre :

Depuis deux cents ans, les romantiques et leurs innombrables héritiers nous ont répété à qui mieux mieux que la littérature était un langage qui trouvait sa fin

5 TZVETAN TODOROV, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989, pp. 9-10.

6 Qu'il nous soit permis de renvoyer à deux études précédentes, où l'on trouvera plus de détails sur ce tournant fondamental : cf. STEFANO LAZZARIN, *Todorov, Bachtin e la scoperta dell'« altro »*. *Appunti per la storia di una carriera intellettuale*, in « Nuova Corrente », XLVIII (2001), pp. 409-434 ; et STEFANO LAZZARIN, *Sortir de la révolution structuraliste. Le cas de Tzvetan Todorov*, in *La critique littéraire du XXe siècle en France et en Italie*, sous la dir. de Stefano LAZZARIN et Mariella COLIN, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2007, pp. 181-198.

7 TZVETAN TODOROV, *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil, 1984, p. 181.

8 « Je me suis [...] rendu compte » – dira-t-il vingt ans plus tard, en repensant aux « années entre 1972 et, mettons, 1979 » – « à quel point l'approche structuraliste, que jusque-là je percevais non comme un choix parmi d'autres mais comme l'accession à la vérité, était en réalité historiquement déterminée » (TODOROV, *Devoirs et délices*, cit., p. 110).

9 TODOROV, *Critique de la critique*, cit., p. 182.

en lui-même. Il est temps d'en venir (d'en revenir) aux évidences qu'on n'aurait pas dû oublier : la littérature a trait à l'existence humaine, c'est un discours, tant pis pour ceux qui ont peur des grands mots, orienté vers la vérité et la morale. La littérature est un dévoilement de l'homme et du monde, disait Sartre ; et il avait raison. Elle ne serait rien si elle ne nous permettait pas de mieux comprendre la vie.<sup>10</sup>

À partir des années quatre-vingt, tous les écrits de Todorov prennent naissance dans une nouvelle conviction, qu'il réitère sans cesse : la littérature n'est pas seulement un jeu de formes, elle est porteuse de sens, de valeurs, et d'un sujet qui s'exprime dans et à travers l'écriture. Ainsi, *Nous et les autres* pose au lecteur la question suivante, qui contient déjà sa réponse : « Une page immortelle justifie-t-elle Verdun ? » ;<sup>11</sup> dans l'entretien de 1995 avec Jean Verrier, il est dit que la littérature « n'est pas seulement un discours parmi d'autres. C'est aussi le discours le plus riche qui soit, porteur de la plus grande "vérité de dévoilement" » ;<sup>12</sup> dans *L'homme dépaysé*, Todorov constate qu'« [o]n peut aimer passionnément la littérature, sans pour autant croire que hors des livres il n'y a point de salut » ;<sup>13</sup> toujours dans cet ouvrage, il définit la littérature comme « une exploration du monde » ;<sup>14</sup> en démontant la notion d'*autotélisme* du langage poétique<sup>15</sup> – le pilier même de la théorie formaliste – dans les termes que voici : « si nous continuons à lire Shakespeare aujourd'hui, c'est bien parce que nous avons l'impression [...] qu'il nous permet de mieux comprendre la "condition humaine" ».<sup>16</sup>

Cette liste d'exemples pourrait être enrichie presque indéfiniment, mais c'est dans *La littérature en péril* que le revirement apparaît de la façon la plus complète et définitive. Qu'il s'agisse d'un « renversement spectaculaire » – cette formule revient à deux reprises dans *Critique de la critique*, appliquée respectivement aux Formalistes russes et à Mikhaïl Bakhtine<sup>17</sup> – ou plutôt d'un processus d'« inclusion de tout ce qui avait précédé dans une nouvelle perspective », selon une représentation que Todorov lui-même fournit de son parcours,<sup>18</sup> le fait est que l'objet de la littérature n'est désormais plus la littérature, mais l'homme. La littérature sert – Todorov rappelle ici des mots d'Immanuel Kant – à « [p]enser en se mettant à la place de tout autre être humain » ;<sup>19</sup> elle « permet » – comme le montrent les échanges épistolaires entre Gustave Flaubert et George

10 *Ivi*, p. 188.

11 TODOROV, *Nous et les autres*, cit., p. 322.

12 JEAN VERRIER, *Entretien avec Tzvetan Todorov*, in *Tzvetan Todorov. Du formalisme russe aux morales de l'histoire*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1995, p. 124. La même affirmation se trouve dans le livre d'entretiens de 2002 : « Je crois [...] que la littérature a beaucoup à apprendre à chacun. Elle nous introduit à un monde de sens et de valeurs mieux que n'importe quel autre discours » (TODOROV, *Devoirs et délices*, cit., p. 135).

13 TODOROV, *L'homme dépaysé*, cit., p. 181.

14 *Ivi*, p. 161.

15 TODOROV, *Critique de la critique*, cit., p. 19, où Todorov oppose ce concept à celui d'*hétérotélisme*.

16 TODOROV, *L'homme dépaysé*, cit., p. 189. À confronter avec un passage de *La vie commune* : « si la littérature ne nous apprenait pas quelque chose d'essentiel sur la condition humaine, on ne se soucierait pas de revenir parfois à des textes vieux de deux millénaires » (TZVETAN TODOROV, *La vie commune. Essai d'anthropologie générale*, Paris, Seuil, 1995, p. 11).

17 Voir TODOROV, *Critique de la critique*, cit., p. 37 et p. 87.

18 VERRIER, *Entretien avec Tzvetan Todorov*, cit., p. 124.

19 TZVETAN TODOROV, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007, p. 78.

Sand – « de mieux comprendre la condition humaine », puisqu'elle « transforme de l'intérieur l'être de chacun de ses lecteurs ». <sup>20</sup> Et Todorov d'ajouter : « N'avons-nous pas tout intérêt à adhérer nous-mêmes à ce point de vue ? À libérer la littérature du corset étouffant dans lequel on l'enferme, fait de jeux formels, plaintes nihilistes et nombrilisme solipsiste ? ». <sup>21</sup> Il est frappant d'entendre l'ancien théoricien du structuralisme, celui-là même qui avait autrefois sacrifié au paradoxe des « mots [qui] désignent d'autres mots », <sup>22</sup> reconnaître maintenant, en s'appuyant sur un compte rendu « établi par l'Association des professeurs de lettres », que « [l]'étude des lettres revient à étudier l'homme, son rapport à lui-même et au monde et son rapport aux autres », avant de préciser :

Plus exactement, l'étude de l'œuvre renvoie à des cercles concentriques de plus en plus larges : celui des autres écrits du même auteur, celui de la littérature nationale, celui de la littérature mondiale ; mais son contexte ultime, et le plus important de tous, nous est bien fourni par l'existence humaine même. <sup>23</sup>

## 2 L'ÉMERGENCE DU SUJET

Cette conception de la littérature comme investigation sur l'homme et sur le monde, recherche de valeurs et discours en lien avec la morale, le « premier » Todorov ne l'a, à notre connaissance, jamais énoncée. Pourrait-on considérer qu'elle est le fruit de son expérience de l'exil ? Serait-elle, en somme, le produit d'un usage « exemplaire » du passé, pour reprendre les propres termes des *Abus de la mémoire* ? <sup>24</sup> Limitons-nous, du moins pour l'instant, à prendre note de cette possibilité, et focalisons à présent notre attention sur un autre élément récurrent dans les essais du « second » Todorov.

Au cours des conversations avec Catherine Portevin, publiées dans *Devoirs et délices*, Todorov évoque son manque d'intérêt pour la politique pendant les premières années passées en France, notamment pour tout ce qui touchait de près ou de loin au communisme : « Je considérais que j'avais donné assez de mon temps au communisme [...]. Et ce manque d'intérêt a duré très longtemps... jusqu'à la fin des années quatre-vingt ». <sup>25</sup> Il constate alors qu'au fond il a commencé à réfléchir sur le totalitarisme seulement une fois consommée la chute du communisme : et son interlocutrice de rappeler le fonctionnement de l'« expérience traumatique ». <sup>26</sup> Nous serions tenté d'utiliser, sinon la même explication, au moins le même paradigme explicatif pour interpréter un changement notable qui se produit dans l'œuvre de Todorov, toujours à partir des années quatre-vingt.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 84.

<sup>21</sup> *Ivi*, pp. 84-85.

<sup>22</sup> Voir TODOROV, *Devoirs et délices*, cit., p. 112 : « Il a dû m'arriver de sacrifier à certains paradoxes, emporté par cet enchantement que procure la radicalité. C'est un vrai plaisir de proférer des formules "audacieuses" : Vous croyez que les mots désignent des choses ? Eh bien non, les mots désignent d'autres mots ! On s'enivrait un peu de ce genre de proclamations ».

<sup>23</sup> TODOROV, *La littérature en péril*, cit., pp. 85-86.

<sup>24</sup> Voir TZVETAN TODOROV, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995, surtout pp. 30-31, où l'auteur oppose la mémoire « littérale » à la mémoire « exemplaire ».

<sup>25</sup> TODOROV, *Devoirs et délices*, cit., p. 156.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

Il s'agit de l'émergence du sujet qu'il est dans son écriture : celle-ci abandonne le caractère impersonnel de la période structuraliste pour laisser de plus en plus de place à ce qu'on pourrait appeler l'« humanité » de l'auteur. Mentionnons ici l'une des dernières pages de *La conquête de l'Amérique*, dans laquelle, pour la première fois, Todorov se définit – mais de manière presque hésitante, à l'intérieur d'une incise – comme « un Bulgare habitant en France » ;<sup>27</sup> ou bien l'*Avant-propos* de *Nous et les autres*, qui raconte, ici aussi pour la première fois, sa « connaissance progressive » du mal ;<sup>28</sup> ou encore, la section initiale des *Morales de l'Histoire*, où le théoricien abstrait et objectif des années soixante s'interroge sur la manière dont les Français voient les Bulgares.<sup>29</sup> En outre, on ne peut s'empêcher de remarquer que les seuils des livres de Todorov fournissent des détails de plus en plus nombreux sur l'auteur ; le profil biographique qui apparaît sur la quatrième de couverture de *Devoirs et délices* aurait été inconcevable trente ans plus tôt : « TZVETAN TODOROV [...] est l'auteur de nombreux ouvrages traitant de littérature, d'histoire, de politique et de morale. Père de trois enfants, il est marié à la romancière Nancy Huston ».<sup>30</sup>

La revendication d'une nouvelle approche du texte littéraire s'accompagne en somme d'une réflexion sur le passé personnel de l'individu Todorov, envisagé non dans sa dimension anecdotique, mais pour sa valeur de témoignage direct de l'époque communiste ou bien pour sa portée significative de récit exemplaire (ou les deux à la fois). Ainsi, par exemple, dans *Face à l'extrême* Todorov parle de son père, sympathisant procommuniste pendant la deuxième guerre mondiale : « *Pouvait-il s'imaginer alors, au moment où il avait la réaction la plus simple, et nullement extrême, consistant à soutenir le combat antifasciste, qu'il allait contribuer à mettre en place un autre régime totalitaire, avec un système de camps décuplé par rapport au précédent, qui pendrait, fusillerait ou étranglerait en prison tous les représentants de l'opposition et ne tolérerait jamais la manifestation dans la rue d'aucune opposition, ni l'expression d'aucune opinion personnelle ? Comment pouvait-il déduire l'extrême du quotidien ?* ».<sup>31</sup> Le souvenir de cette expérience, à la fois paradoxale et représentative, a sans doute accompagné Todorov pendant sa deuxième vie, en Occident ; l'histoire de son père aura vraisemblablement été pour lui un exemple de ce genre mêlé qu'il affectionne au moins depuis *La conquête de l'Amérique*, l'un de ces récits qui essaient de concilier « discours narratif et [...] discours systématique »,<sup>32</sup> *lógos* et *mythos* : une « histoire exemplaire ».<sup>33</sup>

Il n'est probablement pas sans signification que Todorov se décide à évoquer ce souvenir en 1991, après le tournant historique de 1989, ce qui n'est pas sans rappeler, une fois de plus, le modèle conceptuel de l'expérience traumatique ; en même temps, le passage que nous avons cité n'aurait jamais pu trouver place dans les ouvrages des années soixante et soixante-dix, lorsque le théoricien bulgare s'interdisait toute forme d'expres-

27 TZVETAN TODOROV, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Seuil, 1982, p. 311.

28 TODOROV, *Nous et les autres*, cit., p. 7.

29 Voir TZVETAN TODOROV, *Les morales de l'histoire*, Paris, Grasset, 1991, p. 27 et suiv.

30 TODOROV, *Devoirs et délices*, cit., quatrième de couverture ; c'est nous qui soulignons.

31 TZVETAN TODOROV, *Face à l'extrême*, Paris, Seuil, 1994, p. 142 ; le caractère italique est dans le texte.

32 TODOROV, *La conquête de l'Amérique*, cit., p. 315.

33 *Ivi*, p. 12.

sion de soi. Il en va de même pour l'*incipit* de *La littérature en péril*, qui décrit la maison perpétuellement encombrée de livres où s'est déroulée l'enfance de l'auteur :

Aussi loin que remontent mes souvenirs, je me vois entouré de livres. Mes deux parents exerçaient la profession de bibliothécaire, il y avait toujours trop de livres à la maison. Ils échafaudaient constamment des plans pour de nouveaux rayonnages destinés à les absorber ; en attendant, les livres s'accumulaient dans les chambres et les couloirs, formant des piles fragiles au milieu desquelles je devais ramper. J'ai vite appris à lire et commencé à avaler les récits classiques adaptés pour la jeunesse, *Les Mille et une nuits*, les contes de Grimm et d'Andersen, *Tom Sawyer*, *Oliver Twist* et *Les Misérables*. Un jour, âgé de huit ans, j'ai lu un roman en entier ; je devais en être bien fier car j'ai écrit dans mon journal intime : « Aujourd'hui j'ai lu *Sur les genoux de grand-père*, livre de 223 pages, en une heure et demie » !<sup>34</sup>

Ce « je » qui parle ici n'est pas seulement une fonction de l'énonciation, mais nous renvoie à l'*autre* Tzvetan Todorov, l'individu concret, réel ; il s'agit certes d'une construction – comme on le sait au moins depuis les travaux de Philippe Lejeune, tout « je » autobiographique est fondé sur un accord préalable avec le lecteur<sup>35</sup> – cependant ce « je » se veut solidement ancré dans un ailleurs extra-littéraire. Autrement dit, nous voici en train de lire un essai sur l'enseignement de la littérature dans les sociétés actuelles qui s'ouvre comme une autobiographie !<sup>36</sup> Dans la suite, les souvenirs d'enfance continuent de fournir matière à une réflexion sur les rapports entre littérature et condition humaine :

Entrer dans l'univers des écrivains, classiques ou contemporains, bulgares ou étrangers, dont je lisais maintenant les textes intégraux, me procurait toujours un frisson de plaisir : je pouvais satisfaire ma curiosité, vivre des aventures, goûter frayeurs et joies, sans subir les frustrations qui guettaient mes relations avec les garçons et les filles de mon âge, au milieu desquels je vivais. Je ne savais pas ce que je voulais faire dans la vie, mais j'étais sûr que cela aurait à voir avec la littérature.<sup>37</sup>

En somme, à partir des années quatre-vingt, le « je » dans les œuvres de Todorov cesse d'être une tournure rhétorique, pour coïncider graduellement avec le sujet qu'il est.<sup>38</sup> Ces signes d'un retour du sujet, d'une émergence du vécu sur la page écrite, apparaissent et se multiplient à partir de cette véritable exploration spéléologique qu'est le premier retour de Todorov en Bulgarie, après dix-huit ans d'exil en France, en 1981.<sup>39</sup> Todorov n'aurait-il pu commencer à parler *directement* de lui-même qu'à partir de cette expérience très intense – et à sa façon, traumatique – qu'est le retour dans sa patrie originelle ? Si cela est, on découvrirait ici un lien précis entre conscience de l'exil et réintégration de son propre passé.

34 TODOROV, *La littérature en péril*, cit., p. 7.

35 Cf. PHILIPPE LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

36 Voir notamment l'*Avant-propos* (TODOROV, *La littérature en péril*, cit., pp. 7-16) et le premier chapitre, *La littérature réduite à l'absurde* (*ivi*, pp. 17-25).

37 *Ivi*, p. 8.

38 Voir TODOROV, *Devoirs et délices*, cit., p. 177 : « Le “je” que j'allais employer dans mes écrits ne devait pas rester purement rhétorique ».

39 On peut lire le récit de ce voyage dans TODOROV, *L'homme dépaysé*, cit., p. 13 et suiv.

### 3 RÊVES D'EXILÉS, RÊVES DE PAPIER

Au début de *L'homme dépaysé*, Todorov rapporte un rêve récurrent qui l'a longtemps hanté, et qui était d'ailleurs « commun à beaucoup d'émigrés » :<sup>40</sup> le songe de l'exilé qui se croit de retour dans sa patrie. Cette page peut évoquer la section intitulée *Nos nuits* dans *Si c'est un homme*, où Primo Levi – auteur que Todorov affectionne et à qui il doit beaucoup, d'après son témoignage<sup>41</sup> – raconte le rêve déchirant du récit in-écouté.<sup>42</sup> Dans un sens, toute la différence qu'il y a entre le prisonnier du nazisme qu'a été Levi et l'exilé heureux du communisme que Todorov dit être se trouve condensée dans la conclusion de ces deux récits oniriques : le prisonnier mis en scène par Levi aussi bien que l'exilé de *L'homme dépaysé* goûtent à l'ineffable plaisir de se trouver chez eux, dans leur famille, parmi les gens qu'ils aiment et qui les aiment – mais le premier se réveille à Auschwitz et le deuxième à Paris... Nous ne savons si Todorov serait d'accord avec cette reconstruction, mais il nous semble que ce cas d'intertextualité montre bien le rôle que la littérature continue d'avoir dans sa pensée, même après le tournant des années quatre-vingt, lorsque son travail sur les textes commence à se déplacer « vers l'histoire des idéologies, vers des questions concernant les valeurs morales et politiques ».<sup>43</sup> La littérature – a-t-il déclaré en 1995 – « n'est pas seulement un discours parmi d'autres. C'est aussi le discours le plus riche qui soit, porteur de la plus grande "vérité de dévoilement" ».<sup>44</sup> Et en 2002 : « Je crois [...] que la littérature a beaucoup à apprendre à chacun. Elle nous introduit à un monde de sens et de valeurs mieux que n'importe quel autre discours ».<sup>45</sup> Est-ce pour cela que dans ses livres des années quatre-vingt-dix et deux mille les références aux grands textes littéraires sembleraient même se multiplier ?

Un exemple de cette centralité de la littérature se trouve, du reste, juste avant le rêve de l'exilé auquel nous avons fait allusion. *L'homme dépaysé* s'ouvre sur une citation détournée de Marcel Proust ; la première phrase de la *Recherche* devient l'*incipit* du livre de Todorov : « Longtemps je me suis réveillé en sursaut ».<sup>46</sup> On pourrait difficilement n'y voir que l'effet du hasard ; quel est, cependant, le sens exact de cette reprise ? Serait-ce parce que, comme Todorov l'a dit en 1995, Proust est « l'un des plus grands théoriciens qui soient du rapport à autrui »,<sup>47</sup> et que le thème de l'altérité est devenu, à partir de la fin des années soixante-dix, le thème par excellence de l'œuvre todorovienne ?<sup>48</sup> Serait-ce plutôt parce que Proust est aussi, bien évidemment, un « grand spécialiste de la mémoire »,<sup>49</sup> et que la problématique de la mémoire, si importante pour un exi-

40 *Ivi*, p. 12.

41 Voir TZVETAN TODOROV, *Dix ans sans Primo Levi*, in « Esprit », II (1998), pp. 125-139.

42 PRIMO LEVI, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, 1987, pp. 88-91.

43 VERRIER, *Entretien avec Tzvetan Todorov*, cit., p. 124.

44 *Ivi*, pp. 127-128.

45 TODOROV, *Devoirs et délices*, cit., p. 135.

46 TODOROV, *L'homme dépaysé*, cit., p. II.

47 VERRIER, *Entretien avec Tzvetan Todorov*, cit., p. 125.

48 Voir les *Explications liminaires* de *Critique de la critique* : « Ce livre représente le dernier volet d'une recherche entamée il y a quelques années par *Théories du symbole* (1977) et *Symbolisme et Interprétation* (1978) ; son projet initial leur est contemporain. *Entre-temps, un autre thème, celui de l'altérité, est venu au centre de mon attention* » (TODOROV, *Critique de la critique*, cit., p. 9 ; c'est nous qui soulignons).

49 TODOROV, *Les abus de la mémoire*, cit., p. 38.

lé, est devenue de plus en plus décisive dans les livres de Todorov à partir des années quatre-vingt-dix ? Serait-ce pour ces deux raisons à la fois ? Quoi qu'il en soit, l'image de Proust que Todorov accrédite dans les deux textes cités resterait à concilier avec la critique qu'il formule quelques années plus tard, dans l'un de ses entretiens avec Catherine Portevin : « Proust mettait l'art au-dessus de l'amour, je pense exactement le contraire : l'expérience la plus intense que je connaisse, c'est l'émerveillement devant une personne aimée ».<sup>50</sup>

Toujours au sujet de cette analogie des deux rêves que nous avons relevée, on pourrait avancer que le propre des totalitarismes est de générer des rêves collectifs, qui tournent au cauchemar ; ou encore, que le sommeil de la raison engendre des rêves... La ressemblance est frappante entre les deux récits de Levi et Todorov et les « rêves de terreur – rêves sous la terreur » dont parle Reinhart Koselleck, qui leur reconnaît une signification politique et leur attribue une importance historique primordiale (« la documentation qu'offrent ces rêves est une source de premier ordre. Elle donne accès à des couches du vécu que ne nous livrent même pas les notes d'un journal scrupuleusement tenu »).<sup>51</sup> Mais pour en revenir à *L'homme dépaycé* : raconter le rêve obsédant de l'exilé, comme Primo Levi avait raconté celui du prisonnier, était-ce aussi un moyen pour Todorov de suggérer indirectement la proximité des deux totalitarismes majeurs du XX<sup>e</sup> siècle, le caractère comparable et non pas unique de ces deux « incarnations du mal », caractère qu'il n'a cessé par ailleurs d'affirmer dans ses écrits ?<sup>52</sup>

#### 4 UN POINT NÉVRALGIQUE

Quelles que soient les réponses que nous souhaiterions apporter aux questions posées plus haut, trois éléments semblent acquis. D'un côté, Todorov découvre que la littérature est un discours sur l'homme ; de l'autre, il entreprend d'exhumer son passé personnel ; ces deux expériences se révèlent d'ailleurs liées, comme c'est le cas dans le rêve de l'émigré qui se croit de retour dans sa patrie. Or, nous avons le sentiment de tenir là une connexion fondamentale pour la compréhension de la carrière intellectuelle de Todorov : l'expérience de l'exil semble en effet constituer un point névralgique, dont l'interprétation serait susceptible de projeter de la lumière sur bien des aspects de l'œuvre du théoricien bulgare.

[1] La réflexion de Todorov sur le rôle des intellectuels nous fournit un bon exemple. La section *Politique des intellectuels* dans *L'homme dépaycé*<sup>53</sup> constitue un manifeste en

<sup>50</sup> TODOROV, *Devoirs et délices*, cit., p. 378.

<sup>51</sup> REINHART KOSELLECK, *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1990, p. 255. Voir également le recueil de 300 cauchemars sous l'Allemagne nazie établi par CHARLOTTE BERADT, *Rêver sous le III<sup>e</sup> Reich*, préf. de M. Leibovic, postf. de R. Koselleck et de F. Gantheret, Paris, Payot & Rivages, 2002.

<sup>52</sup> Voir la sous-partie intitulée *Unité ou unicité*, dans TODOROV, *Face à l'extrême*, cit., pp. 308-315, et TODOROV, *L'homme dépaycé*, cit., pp. 104-105. Todorov a développé plus largement le parallèle entre le nazisme et le communisme dans le chap. 2 de *Mémoire du mal, tentation du bien. Enquête sur le siècle*, Paris, Laffont, 2002, pp. 85-103, dont le titre est – justement – *La comparaison*.

<sup>53</sup> TODOROV, *L'homme dépaycé*, cit., pp. 135-145.

faveur d'une certaine catégorie d'intellectuels. En simplifiant pourrait-on dire : vivent ceux d'entre eux qui sont prêts à « assumer les conséquences »<sup>54</sup> de leurs choix intellectuels dans leur vie de tous les jours, comblant ainsi cet écart entre les mots et les choses que dénonçait déjà l'*Avant-propos* de *Nous et les autres*!<sup>55</sup> Dans le même passage de *L'homme dépaycé*, Todorov précise par ailleurs sa notion de la liberté et de la responsabilité de l'écrivain, qui n'a pas le droit de « tout dire simplement parce qu'il fait vivre notre imaginaire ».<sup>56</sup> Les responsabilités des intellectuels sont plus grandes que celles des autres hommes, car « [c]e qui est permis au bœuf n'est pas permis à Jupiter »,<sup>57</sup> comme Todorov le dit au détour de *Devoirs et délices*, en rappelant, une fois de plus, la nécessité de ne pas se départir d'« une cohérence [de base] entre le discours que l'on produit et le monde ».<sup>58</sup> Or, cette conception du travail intellectuel et des responsabilités qu'il comporte procède en quelque sorte, elle aussi, de l'expérience passée de l'exilé bulgare : elle semble avoir été engendrée par sa « connaissance du mal »,<sup>59</sup> par le fait en somme de s'être trouvé « nez à nez avec [...] le communisme » à l'aube de sa carrière intellectuelle.<sup>60</sup>

[2] Le « passage de Sofia à Paris »<sup>61</sup> révèle également à Todorov ce qu'on pourrait appeler les vertus de la « voie moyenne ».<sup>62</sup> « [Il] m'a enseigné » – écrit-il dans *L'homme dépaycé* – « [...] à la fois le relatif et l'absolu » : le dépaysement produit par l'exil lui aurait inspiré une salutaire aversion « pour ces deux frères ennemis que sont le relativisme du “tout se vaut” et le manichéisme du noir et du blanc ».<sup>63</sup> L'exil serait-il donc responsable des opinions politiques de Todorov, au sens large de ce mot ? Le modéré qu'il est, refusant à s'inscrire dans la logique péremptoire du tout-ou-rien ou du « tiers exclu »,<sup>64</sup> serait-il issu de la même expérience fondamentale ? Ce qui est sûr, c'est que Todorov identifie un lien solide entre le manichéisme et le totalitarisme, variantes d'un même dogmatisme. Le totalitarisme est l'enfant du manichéisme, puisque c'est dans la vision tranchée et intolérante de celui-ci qu'il trouve ses assises philosophiques : « Tout totalitarisme est [...] un manichéisme qui divise le monde en deux parties mutuellement exclusives, les bons et les mauvais, et qui se donne pour but l'anéantissement de ces derniers ».<sup>65</sup> En même temps et à l'inverse, le totalitarisme est le père du manichéisme, puisque la vision exclusive de celui-ci a été largement répandue – telle une épidémie de la

54 *Ivi*, p. 145.

55 TODOROV, *Nous et les autres*, cit., pp. 7-17.

56 TODOROV, *L'homme dépaycé*, cit., p. 155.

57 TODOROV, *Devoirs et délices*, cit., p. 258.

58 *Ivi*, p. 259.

59 Voir TODOROV, *Nous et les autres*, cit., p. 7 : « J'ai fait connaissance avec le mal pendant la première partie de ma vie, alors que j'habitais dans un pays soumis au régime stalinien ».

60 TODOROV, *L'homme dépaycé*, cit., p. 145. Dans cet ouvrage, après avoir classé les différents types d'intellectuels qu'on rencontrait dans les pays du bloc communiste, Todorov ajoute : « Pour ma part, j'étais encore trop jeune pour jouer quelque rôle que ce soit, à l'époque où je vivais en Bulgarie » (*ivi*, p. 153).

61 *Ivi*, p. 25.

62 TODOROV, *Devoirs et délices*, cit., p. 340.

63 TODOROV, *L'homme dépaycé*, cit., p. 25.

64 TODOROV, *Mémoire du mal, tentation du bien*, cit., p. 40.

65 *Ivi*, p. 43.

pensée – par les régimes hitlérien et stalinien : ce sont « les totalitaires [qui] ont cherché à imposer dans les esprits » des hommes du XX<sup>e</sup> siècle « la logique du tiers exclu ». <sup>66</sup> De tous les livres de Todorov, le plus spécifiquement consacré au phénomène totalitaire, *Mémoire du mal, tentation du bien*, est aussi celui où le théoricien bulgare ne cesse de faire l'éloge de ce qu'il appelle avec Romain Gary le « gris » ; <sup>67</sup> il est difficile de ne voir en cela que l'effet du hasard :

En vérité, en matière de choix existentiels ou politiques, le tiers n'est en général pas exclu, ni même le quart, voire le cinquième... Nous ne sommes pas obligés de choisir entre sympathiser avec les meurtriers et pousser des cris de joie quand ils reçoivent l'injection mortelle. Le contraire d'un mal n'est pas forcément un bien ; ce peut être un autre mal. [...] Pour se défaire d'une idéologie manichéenne, héritière des doctrines totalitaires, qui divise l'humanité en deux moitiés étanches, les bons et les mauvais, nous et les autres, il vaut mieux ne pas se faire soi-même manichéen. Un précepte pour le prochain siècle pourrait être : commencer par combattre non le mal au nom du bien, mais l'assurance de ceux qui prétendent toujours savoir où se trouvent bien et mal ; non le diable mais ce qui le rend possible : la pensée manichéenne elle-même. <sup>68</sup>

[3] Par ailleurs, le totalitarisme constitue la forme suprême de méconnaissance de l'individu ; or, à partir des années quatre-vingt, tous les livres de Todorov témoignent précisément d'un nouvel intérêt – qu'on peut qualifier d'« humaniste » – pour l'« unicité et la valeur de l'individu ». <sup>69</sup> Todorov lui-même rapproche son amour pour l'individu de son propre passé dans la Bulgarie stalinienne : « Sans doute parce que j'ai vécu sous un régime communiste qui réprimait sévèrement toute velléité d'autonomie individuelle, je me sens personnellement atteint chaque fois que je constate son recul » ; <sup>70</sup> cependant, cette conscience de la singularité, ce souci de l'autonomie de chaque homme n'auraient pu se développer sans les métamorphoses successives de l'individu Todorov, de « *jeune étudiant bulgare* » à « *véritable immigrant* » jusqu'à « *citoyen français* ». <sup>71</sup> Une fois de plus, on aurait tendance à lire le parcours intellectuel du théoricien bulgare à la lumière des événements de sa biographie, et plus particulièrement, de ce tournant décisif que représente son arrivée en Occident. <sup>72</sup>

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>67</sup> Voir *Mémoire du mal, tentation du bien*, cit., p. 234, où Todorov cite un passage tiré des *Cerfs-volants* de Gary : « Le blanc et le noir, il y en a marre. Le gris, il n'y a que ça d'humain » (ROMAIN GARY, *Les cerfs-volants*, Paris, Gallimard, 1980, p. 332).

<sup>68</sup> TODOROV, *Mémoire du mal, tentation du bien*, cit., p. 214.

<sup>69</sup> TODOROV, *Devoirs et délices*, cit., p. 272. Cela est dit à propos des deux incursions de Todorov dans la critique d'art : *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Biro, 1993, et *Éloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Biro, 2000.

<sup>70</sup> TODOROV, *L'homme dépassé*, cit., p. 229.

<sup>71</sup> TODOROV, *Devoirs et délices*, cit., p. 158 (propos de C. Portevin, en italique).

<sup>72</sup> Sur la problématique de l'« humanisme » de Todorov, on peut lire le bel article de GIULIA COSIO, *Tzvetan Todorov : ipotesi per un ritratto a figura intera*, in « *Acme – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano* », LXV (2012), pp. 221-242, notamment le § 3, *L'uomo e l'umanesimo*, pp. 231-240.

## 5 UNE ANTHROPOLOGIE DE L'EXIL ?

La mise au point d'un nouveau rôle pour l'intellectuel, la condamnation sans appel de la pensée manichéenne, l'éloge du « jardin imparfait » de l'humanisme :<sup>73</sup> bien que riches en découvertes, ce ne sont là que trois des nombreux parcours qui nous conduisent de l'expérience de l'exilé vers l'interprétation de l'œuvre de Todorov dans son ensemble. Centre caché de cette œuvre, la notion d'exil assume d'ailleurs une fonction encore plus importante lorsqu'on la considère comme le fondement théorique implicite d'une nouvelle conception de l'homme et de l'humain. Par la suite, nous suivrons, une fois de plus, trois pistes d'analyse, qui ont trait, respectivement, à la définition de la culture, de la connaissance et de la mémoire.

[1] Dans *Devoirs et délices*, Todorov se décrit comme « un hybride » culturel, « plus tout à fait bulgare » mais « pas complètement un Français comme les autres » ; il ajoute que « cette mixité n'est pas propre aux seuls exilés » : « Nous sommes tous des métis culturels ; simplement, certains cas sont plus visibles et plus parlants que d'autres ».<sup>74</sup> Dans le même ouvrage, on peut lire également ceci : « Tout individu est porteur de plusieurs cultures », « nous sommes tous des hybrides ».<sup>75</sup> Il s'agit d'un véritable fil conducteur dans le volume d'entretiens avec Catherine Portevin, comme le montre un troisième passage, qui se souvient sans doute de la leçon de Bakhtine : « L'homme est un être constitutivement social, la multiplicité des cultures et les contacts entre elles sont le premier trait caractéristique de l'humanité ».<sup>76</sup> Or, si tout homme est un hybride culturel, l'exil ne devient-il pas une magnifique métaphore de la condition humaine ? L'exilé semblerait accomplir et parfaire la destinée de tout un chacun ; les principes d'une « anthropologie de l'exil » deviendraient, dès lors, les fondements mêmes de toute anthropologie « générale ».<sup>77</sup>

[2] La notion d'exil n'éclaire pas seulement celle de culture, elle nous permet une meilleure compréhension des processus par l'entremise desquels toute culture se constitue, se structure, se transmet : dès lors, c'est la dynamique même de la connaissance qui s'en trouve élucidée. Dans *Les morales de l'histoire*, Todorov reprend à son compte le jugement de Bakhtine que voici : « Dans le domaine de la culture, l'exotopie est le plus puissant levier de compréhension. Ce n'est qu'aux yeux d'une culture *autre* que la culture étrangère se révèle de façon plus complète et plus profonde ».<sup>78</sup> Protagoniste d'un véritable processus de « *transculturation* » – il s'agit, lit-on dans *L'homme dépay-sé*, de « l'acquisition d'un nouveau code [culturel] sans que l'ancien soit perdu pour

73 Cf. TZVETAN TODOROV, *Le jardin imparfait. La pensée humaniste en France*, Paris, Grasset, 1998.

74 TODOROV, *Devoirs et délices*, cit., p. 173.

75 *Ivi*, p. 204.

76 *Ivi*, p. 364. Dans *Mikhaïl Bakhtine* on pouvait lire, entre autres : « Si le langage est, de façon constitutive, intersubjectif (social), et s'il est d'autre part essentiel à l'homme, la conclusion s'impose d'elle-même : l'homme est un être originellement social » (TZVETAN TODOROV, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, suivi de *Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981, p. 51).

77 Voir le sous-titre de *La vie commune*, cit. (*Essai d'anthropologie générale*).

78 TODOROV, *Les morales de l'histoire*, cit., p. 26.

autant »<sup>79</sup> –, l'exilé serait en mesure de pénétrer plus profondément que les autochtones eux-mêmes dans une culture donnée. Cette position, que Todorov revendique ici à travers la parole de Bakhtine, il l'explique plus en détail, dans *Mémoire du mal, tentation du bien*, grâce à l'exemple de Germaine Tillion, et de la science qui, par excellence, consiste « à connaître les autres » et à « mettre en relation nous et les autres » : l'ethnologie.<sup>80</sup> « L'ethnologie est [...] d'abord un dialogue avec une autre culture. Puis une remise en question de soi et de l'autre. Puis, si possible, une confrontation qui dépasse soi et l'autre », <sup>81</sup> avait écrit Tillion ; et Todorov de commenter, en débordant le cadre de la définition d'une discipline, de ses frontières et de ses fonctions, pour aller vers un horizon désormais carrément philosophique :

La connaissance de l'humain commence à partir du moment où le sujet découvre en dehors de lui un autre être humain, apparemment semblable et pourtant tout différent, et désire interpréter la nature de cette ressemblance et de cette différence ; il entre en contact avec cet autre, lui pose des questions et écoute ses réponses. L'identité progressivement découverte de l'autre l'éclaire alors sur lui-même, il commence à faire la part de l'universel et du singulier – un processus qui ne connaîtra jamais de fin et qui est au cœur même du dialogue. [...] *L'autre me permet de découvrir ce que j'ignorais en moi*, même si lui n'aura jamais accès à ce que je suis le seul à connaître ; et réciproquement. [...] Grâce à ce passage par l'altérité, chacun de nous peut s'arracher à sa singularité et découvrir, tout autrement que dans l'égoïsme naïf, l'humanité.<sup>82</sup>

De même que toute véritable connaissance passe par le regard d'autrui, de même, continue Todorov en citant Tillion, « “[p]our comprendre vraiment une seule civilisation, il faut au moins en connaître deux, très profondément”. Il n'est pas de connaissance humaine sans comparaison et confrontation ». <sup>83</sup> Que son exil soit – pour reprendre les termes de *L'homme dépaycé* – volontaire ou involontaire, « circonstanciel », politique ou économique,<sup>84</sup> l'exilé est par excellence une figure de transition entre plusieurs cultures : amené par son choix délibéré ou par les circonstances extérieures à passer sa vie et à exercer son activité dans un pays autre que celui d'origine, il porte sur sa culture acquise ce regard « exotopique » ou « ethnologique » qui est à l'origine de toute connaissance authentique.

[3] L'expérience de l'exil semble pouvoir nous dire quelque chose d'essentiel aussi sur la mémoire humaine. Évoquant dans *L'homme dépaycé* son rapport avec la politique pendant les années qui suivirent son installation à Paris, Todorov rappelle à quel point il était poursuivi par son passé : « J'ai mis des années, après mon arrivée en France, avant de

79 TODOROV, *L'homme dépaycé*, cit., p. 23.

80 TODOROV, *Mémoire du mal, tentation du bien*, cit., p. 316.

81 GERMAINE TILLION, *Le harem et les cousins*, Paris, Seuil, 1982, p. II, cité par TODOROV, *Mémoire du mal, tentation du bien*, cit., p. 316.

82 *Ivi*, p. 316 ; c'est nous qui soulignons.

83 *Ivi*, p. 317. La phrase entre guillemets vient de GERMAINE TILLION, *Les ennemis complémentaires*, Paris, Minuit, 1960, p. 209.

84 TODOROV, *L'homme dépaycé*, cit., p. 13.

cesser de baisser la voix et de regarder derrière moi, chaque fois que je commençais à parler de la politique en Bulgarie : la leçon avait porté ». <sup>85</sup> La mémoire est donc une forme de l'angoisse, telle qu'elle apparaît déjà dans le rêve-*incipit* de *L'homme dépaysé*. Todorov a reconnu à plusieurs reprises, nous l'avons souligné, avoir été un exilé particulièrement heureux ; reste cependant cette anxiété diffuse, cette « survivance de la peur », <sup>86</sup> comme un bruit de fond ininterrompu qui ne s'est pas encore tu, « des années » après son départ. Est-ce le lot de tous les exilés d'Europe de l'Est, le propre des rescapés de l'ancien bloc communiste ? Autrement dit : dans cette donnée psychologique qui est certes un héritage du passé personnel du théoricien bulgare – dans *Devoirs et délices*, Todorov pose la question suivante, rhétorique ou presque : « Se libère-t-on jamais totalement de son passé ? » <sup>87</sup> – doit-on voir aussi l'une des formes de ce « vécu commun » sur lequel dit vouloir enquêter l'auteur de *L'homme dépaysé* ? <sup>88</sup> Si c'était le cas, il s'agirait d'une composante essentielle de cette « psychologie collective dans ses rapports au politique » <sup>89</sup> que Todorov a choisie comme terrain d'enquête dans le livre de 1996, au même titre que, par exemple, la « mélancolie post-totalitaire ». <sup>90</sup>

## 6 « PREMIER » ET « SECOND » TODOROV

Comme nous l'avons dit plus haut, un tournant intellectuel majeur survient dans l'œuvre de Todorov au début des années quatre-vingt. Les éléments de nouveauté qui caractérisent le « second » Todorov par rapport au « premier » – le théoricien du structuralisme – sont nombreux : le déplacement progressif de son intérêt des structures vers le sens et des moyens vers la fin ; <sup>91</sup> la définition d'une nouvelle façon de faire de la critique, qui appréhende désormais le texte comme un dévoilement de l'homme et de la condition humaine ; la recherche d'une cohérence entre le discours sur le monde et le monde lui-même, dans son existence hors du langage ; l'émergence du sujet et l'exploration du passé personnel en ce qu'il a d'exemplaire ; la place de plus en plus significative que Todorov réserve aux thématiques de l'altérité et de la mémoire ; le glissement du centre de gravité de son travail, quittant les territoires de la théorie littéraire proprement dite pour d'autres disciplines (l'anthropologie, l'histoire, l'histoire de la pensée, la théorie politique) ; la découverte du lien existant entre la littérature et l'éthique ; la définition d'un nouveau rôle de l'intellectuel, appelé à ne plus séparer les sphères du spirituel et du matériel, les domaines de l'activité professionnelle et de la vie quotidienne, le royaume des mots et celui des choses ; <sup>92</sup> la réflexion autour des concepts de totalitarisme et démocratie ; une critique serrée de la pensée manichéenne, qui s'accompagne de la revendication

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 61.

<sup>86</sup> TODOROV, *Devoirs et délices*, cit., p. 143.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> TODOROV, *L'homme dépaysé*, cit., p. 29.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> Voir *ivi*, pp. 67-70, et suiv.

<sup>91</sup> Cf. TODOROV, *Devoirs et délices*, cit., notamment p. 124 (« La poétique en tant qu'instrument, oui ; en tant que fin ultime de la recherche, non ») et p. 131 (« les moyens ne doivent pas occulter la fin »).

<sup>92</sup> À partir du « tournant » susmentionné, il s'agit désormais pour Todorov de rechercher une certaine « adéquation entre dire et faire, idées et actes, valeurs et vie » (*ivi*, respectivement p. 124 et p. 140).

d'une voie moyenne – et modérée – susceptible d'inspirer une action politique certes imparfaite, mais féconde ; un plaidoyer pour un nouvel humanisme, centré sur l'autonomie de l'individu et sur le souci de l'autre, que prononcent toutes les œuvres du « second » Todorov ; et ainsi de suite. Encore ne s'agit-il ici que d'une liste désordonnée. Peut-être pourrait-on la compléter en reconnaissant qu'après 1980, au fil de ses ouvrages et avec une force particulière dans le « diptyque du dépaysement » que forment *L'homme dépaycé* (1996) et *Devoirs et délices* (2002), Todorov a progressivement tracé les lignes directrices d'une véritable *anthropologie de l'exil*, qui semble plonger ses racines dans l'expérience d'acculturation – et de remise en cause de son passé – qu'il a accomplie lors de son passage de Sofia à Paris, et pendant les années de sa « francisation ». Un événement biographique – ce premier retour de Todorov en Bulgarie (1981), après dix-huit ans d'exil en France, auquel nous avons déjà fait allusion – pourrait avoir joué un rôle déclencheur, en contribuant, tel un catalyseur, à focaliser l'attention du théoricien bulgare sur la signification profonde et sur la portée exemplaire de sa trajectoire intellectuelle.

Par l'accent qu'elle met sur « un moment de rupture, une forte solution de continuité », qui intervient dans un parcours unitaire mais « riche en détours, retours, anticipations », <sup>93</sup> cette reconstruction nous permet sans doute de jeter sur l'œuvre de Todorov ce regard panoramique qui, comme le rappelle Giulia Cosio dans son étude, nous manque encore. <sup>94</sup> Cependant notre lecture n'est pas sans susciter une question fondamentale, celle du déterminisme intellectuel, qui n'a fait jusqu'ici qu'affleurer et qu'il nous faut, à présent, poser clairement. C'est un sujet qui sollicite Todorov de plus en plus souvent au fil des années. Dans *L'homme dépaycé*, il remarque que la Bulgarie a en quelque sorte « infléchi » son regard ; <sup>95</sup> dans *Devoirs et délices*, il confirme ce diagnostic : « Moi, je ne suis plus en Bulgarie – mais la Bulgarie est toujours en moi. Elle est responsable certainement, pour une bonne part, de mes choix, de mes adhésions, de mon tempérament... ». <sup>96</sup> Le livre d'entretiens avec Catherine Portevin est, entre autres, une longue réflexion sur la question des origines de la personnalité intellectuelle ; il en résulte une position très nuancée, car Todorov ne renonce jamais à revendiquer un espace pour la liberté de l'individu : « Les causes d'une évolution interne sont difficiles à identifier, car elles échappent à la conscience » ; <sup>97</sup> « Les déterminations extérieures n'expliquent pas tout » ; <sup>98</sup> « On peut [...] saisir un contexte, analyser une situation, mettre en évidence des conditions qui ont orienté tel ou tel revirement, mais sans percer le mystère du destin personnel, encore moins déduire la pensée de ces conditions ». <sup>99</sup> Et pourtant, au cours de ces entretiens, il arrive à Todorov d'adopter des explications franchement déterministes, comme par exemple lorsque, scrutant les racines de son intérêt pour la morale, il arrive à la conclusion que celui-ci provient en droite ligne de son expérience du totalitarisme : « Savoir qu'on est capable du pire pour peu que l'État vous dise que c'est un

93 LAZZARIN, *Sortir de la révolution structuraliste*, cit., p. 197.

94 COSIO, *Tzvetan Todorov : ipotesi per un ritratto a figura intera*, cit., p. 222.

95 TODOROV, *L'homme dépaycé*, cit., p. 85.

96 TODOROV, *Devoirs et délices*, cit., p. 63.

97 *Ivi*, p. 117.

98 *Ivi*, p. 177.

99 *Ivi*, p. 383.

bien. Peut-être que tout mon intérêt pour la morale vient de là ».<sup>100</sup> Si l'on considère l'ensemble de la carrière intellectuelle de Todorov, une interprétation déterministe absolue consisterait à prétendre que tout découle de son expérience du mal d'abord, ensuite de son expérience d'un bien imparfait : ses livres, ses convictions, l'évolution même de sa pensée, seraient contenus dans ce passage décisif de l'enfance et de la jeunesse en Bulgarie à la maturité en France, de l'emprise totalitaire – l'expérience du totalitarisme est « *l'événement central* » de sa vie, semble-t-il reconnaître, toujours dans *Devoirs et délices*<sup>101</sup> – à la passion démocratique,<sup>102</sup> de l'enracinement au dépaysement et à l'exil. Mais il est vrai que cette approche, à force de simplifier, en devient réductrice, et à force de vouloir tout expliquer risque de tomber dans le grotesque. L'« hypothèse d'un déterminisme psychique continu »,<sup>103</sup> auquel n'échapperaient ni les phénomènes de la psyché, ni les actes que nous croyons les plus libres et qui seraient, au contraire, toujours conditionnés, conserve peut-être sa valeur dans le domaine analytique, mais se révèle singulièrement inadéquate pour saisir la complexité de l'histoire intellectuelle que nous avons essayé de reconstruire.

Où situer, dès lors, la frontière entre déterminisme et liberté de l'individu dans l'œuvre et l'existence de Tzvetan Todorov ? Plutôt que de chercher cette ligne de partage imaginaire – dans les faits de l'esprit, pas plus qu'« en matière de choix existentiels ou politiques »,<sup>104</sup> il n'y a pas de noir et de blanc pour ainsi dire à l'état pur, il n'y a que du gris – nous laisserons le mot de la fin au protagoniste de ces pages. Interrogé par nous, il y a une quinzaine d'années, sur le rôle que la lecture de Bakhtine avait joué dans sa propre carrière intellectuelle, Todorov reconnaissait ce rôle, avant cependant de nuancer :

Oui, le moment du travail sur Bakhtine a été, je suis bien obligé de l'admettre, le point tournant de ma « carrière » intellectuelle. Mais cette contemporanéité signifie-t-elle une causalité (*post hoc ergo propter hoc*) ? J'avais bien lu Bakhtine avant, il ne m'avait pas fait le même effet. Je crois que la causalité des actes psychiques est un terrain extrêmement difficile, et le sujet lui-même n'est pas forcément bien placé pour l'explorer.<sup>105</sup>

## BIBLIOGRAFIA

BERADT, CHARLOTTE, *Rêver sous le III<sup>e</sup> Reich*, préf. de M. Leibovic, postf. de R. Kosselleck et de F. Gantheret, Paris, Payot & Rivages, 2002. (Citato a p. 92.)

COSIO, GIULIA, *Tzvetan Todorov : ipotesi per un ritratto a figura intera*, in « Acme – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano », LXV (2012), pp. 221-242. (Citato alle pp. 94, 98.)

<sup>100</sup> *Ivi*, p. 302.

<sup>101</sup> *Ivi*, p. 366 ; ces mots sont en italique parce qu'ils sont prononcés par C. Portevin.

<sup>102</sup> Pour reprendre, de manière un peu plaisante, une formule qui appartient à l'auteur : voir TZVETAN TODOROV, *Benjamin Constant. La passion démocratique*, Paris, Hachette, 1997.

<sup>103</sup> SIGMUND FREUD, *La psychopathologie de la vie quotidienne. Sur l'oubli, le lapsus, le geste manqué, la superstition et l'erreur*, préface de L. Kahn, Paris, Gallimard, 1997, p. 404.

<sup>104</sup> TODOROV, *Mémoire du mal, tentation du bien*, cit., p. 214.

<sup>105</sup> Lettre inédite, adressée par T. Todorov à l'auteur de cette étude, en date du 1<sup>er</sup> février 1998.

- FREUD, SIGMUND, *La psychopathologie de la vie quotidienne. Sur l'oubli, le lapsus, le geste manqué, la superstition et l'erreur*, préface de L. Kahn, Paris, Gallimard, 1997. (Citato a p. 99.)
- GARY, ROMAIN, *Les cerfs-volants*, Paris, Gallimard, 1980. (Citato a p. 94.)
- KOSELLECK, REINHART, *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1990. (Citato a p. 92.)
- LAZZARIN, STEFANO, *Sortir de la révolution structuraliste. Le cas de Tzvetan Todorov*, in *La critique littéraire du XXe siècle en France et en Italie*, sous la dir. de Stefano LAZZARIN et Mariella COLIN, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2007, pp. 181-198. (Cf. p. 86, 98.)
- *Todorov, Bakhtin e la scoperta dell'« altro »*. *Appunti per la storia di una carriera intellettuale*, in « Nuova Corrente », XLVIII (2001), pp. 409-434. (Citato a p. 86.)
- LEJEUNE, PHILIPPE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975. (Citato a p. 90.)
- LEVI, PRIMO, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, 1987. (Citato a p. 91.)
- TILLION, GERMAINE, *Le harem et les cousins*, Paris, Seuil, 1982. (Citato a p. 96.)
- *Les ennemis complémentaires*, Paris, Minuit, 1960. (Citato a p. 96.)
- TODOROV, TZVETAN, *Benjamin Constant. La passion démocratique*, Paris, Hachette, 1997. (Citato a p. 99.)
- *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil, 1984. (Citato alle pp. 86, 87, 91.)
- *Devoirs et délices. Une vie de passeur*, entretiens avec Catherine Portevin, Paris, Seuil, 2002. (Citato alle pp. 85-95, 97-99.)
- *Dix ans sans Primo Levi*, in « Esprit », II (1998), pp. 125-139. (Citato a p. 91.)
- *Éloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Biro, 2000. (Citato a p. 94.)
- *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Biro, 1993. (Citato a p. 94.)
- *Face à l'extrême*, Paris, Seuil, 1994. (Citato alle pp. 89, 92.)
- *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Seuil, 1982. (Citato a p. 89.)
- *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007. (Citato alle pp. 87, 88, 90.)
- *La vie commune. Essai d'anthropologie générale*, Paris, Seuil, 1995. (Citato alle pp. 87, 95.)
- *Le jardin imparfait. La pensée humaniste en France*, Paris, Grasset, 1998. (Citato a p. 95.)
- *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995. (Citato alle pp. 88, 91.)
- *Les morales de l'histoire*, Paris, Grasset, 1991. (Citato alle pp. 89, 95.)
- *L'homme dépaysé*, Paris, Seuil, 1996. (Citato alle pp. 85, 87, 90-94, 96-98.)
- *Mémoire du mal, tentation du bien. Enquête sur le siècle*, Paris, Laffont, 2002. (Citato alle pp. 92-94, 96, 99.)
- *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, suivi de *Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981. (Citato a p. 95.)

- *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989. (Citato alle pp. 86, 87, 89, 93.)
- VECCHI, GIAN GUIDO, *Simboli. L'Europa non è in grado di vietare*, entretien avec Tzvetan Todorov, in *Corriere della Sera*, 12 février 2005, p. 12. (Citato a p. 85.)
- VERRIER, JEAN, *Entretien avec Tzvetan Todorov*, in *Tzvetan Todorov. Du formalisme russe aux morales de l'histoire*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1995. (Citato alle pp. 87, 91.)

## PAROLE CHIAVE

Tzvetan Todorov, structuralisme, humanisme, mémoire, éthique, totalitarisme, manichéisme, dépaysement, exil, acculturation.

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

STEFANO LAZZARIN, *Vers une anthropologie de l'exil : le « second » Todorov*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 1 (2014), pp. 85–102.

L'articolo è reperibile al sito [www.ticontre.org](http://www.ticontre.org).

## NOTIZIE DELL'AUTORE

Ancien élève de l'École Normale Supérieure de Pise, Stefano Lazzarin (1970) enseigne la littérature italienne à l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne. La littérature fantastique représente son centre d'intérêt principal. Publications : *Il modo fantastico*, Rome-Bari, Laterza, 2000 ; *L'ombre et la forme. Du fantastique italien au XXe siècle*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2004 ; *La critique littéraire du XXe siècle en France et en Italie*, Actes du Colloque, édités par S. Lazzarin et M. Colin, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2007 ; *Fantasmî antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*, Pise-Rome, Fabrizio Serra Editore, 2008 ; *Il Buzzati 'secondo'. Saggio sui fattori di letterarietà nell'opera buzzatiana*, Manziana (Rome), Vecchiarelli, 2008.

[stefano.lazzarin@univ-st-etienne.fr](mailto:stefano.lazzarin@univ-st-etienne.fr)



## INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista *Ticontre. Teoria Testo Traduzione* e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

## TEORIA E RETORICA DELLE IMMAGINI. TZVETAN TODOROV E LA PITTURA

GIACOMO TAGLIANI – *Univeristà degli studi di Siena*

Tra i molteplici ambiti di ricerca di Tzvetan Todorov, le immagini ricoprono un ruolo quantitativamente defilato ma di considerevole rilievo teorico. Cirscritto principalmente al dittico apologetico sulla pittura nordica, *Elogio del quotidiano e Elogio dell'individuo*, il lavoro del teorico bulgaro sul visivo si inserisce nell'alveo costitutivamente interdisciplinare della teoria dell'arte di matrice francese, nata negli anni '70 come costola del pensiero strutturalista e influenzata principalmente dall'antropologia e dall'ermeneutica. L'importanza di tale impostazione per gli studi odierni sulle immagini acquista sempre maggior credito, in virtù del suo focalizzarsi sul piano discorsivo – trattando il quadro come un dispositivo di costruzione del senso – anziché su quello tematico o stilistico della storia dell'arte tradizionale, o ancora su quello esclusivamente formale. Il lavoro intende tracciare una ricognizione degli spunti rinvenibili nei due libri in questione, evidenziando tanto i legami con alcuni tra gli autori più significativi di questo ambito disciplinare quanto i rilanci più personali di un singolare percorso di ricerca. Plessi concettuali come la nozione di testo e di oggetto teorico, oltre a questioni di carattere metodologico, saranno pertanto esaminate nelle loro diverse sfaccettature. Attraverso il lavoro di Todorov, alcune linee guida per orientarsi nell'iconosfera contemporanea possono emergere pienamente, superando le incertezze e le imprecisioni di un approccio statico e rigido ai processi di significazione visiva.

Among Tzvetan Todorov's different fields of research, images play a small but highly meaningful theoretical role. The work on visuality of the Bulgarian scholar is mainly confined within the apologetic diptych about Northern painting – namely *Éloge du quotidien* and *Éloge de l'individu* – and it shows a strong relationship with the interdisciplinary approach of French theory of art, a branch of the structuralist thought born during the Seventies under the influence of Hermeneutics and Anthropology. The importance of such an approach for contemporary research on images is constantly growing, since it focuses on the discursive level – by considering the picture as an apparatus of creation of meaning – rather than the thematic or stylistic levels, typical of the classical Art History, or the pure formal one. This paper aims at tracing a survey of the inputs springing from the aforementioned books, highlighting both the links with some of the most important scholars of this disciplinary field and the personal proposals of this unique research course. We will therefore take into consideration conceptual tangles such as the notions of text and theoretical object, as well as matters of methodological nature. Through Todorov's work, it is possible to point out some guidelines within the present time iconosphere, overwhelming the hesitations of a static and stiff approach to the processes of visual signification.

### I PASSATO E FUTURO

Nel 1993, dopo quasi trent'anni di attività intellettuale, Tzvetan Todorov decise di dedicare un volume monografico alla pittura, primo di una serie di quattro studi di cui l'ultimo episodio, dedicato a Goya,<sup>1</sup> costituisce la sua opera di più recente traduzione italiana. Benché quantitativamente marginali, in relazione all'ingente mole di lavori pubblicati, e diluita lungo un arco temporale ormai ventennale, che ne fanno una sorta di filo autonomo che scorre parallelo agli interessi più conosciuti verso questioni storiche ed etico-politiche, questi scritti costituiscono un luogo di riflessione teorica estremamente fecondo, in grado di registrare i cambiamenti, le evoluzioni e i ripensamenti dei *visual studies* che nell'ultimo decennio hanno conosciuto una larghissima diffusione e un con-

<sup>1</sup> TZVETAN TODOROV, *Goya*, Milano, Garzanti, 2013.

tinuo processo di codificazione epistemologica. Su tutti, sono *Elogio del quotidiano. Saggio sulla pittura olandese del Seicento*<sup>2</sup> e il suo correlato *Elogio dell'individuo. Saggio sulla pittura fiamminga del Rinascimento*<sup>3</sup> i testi sui quali concentreremo maggiormente l'attenzione, non solo per l'evidente affinità che li unisce, ma anche per la loro posizione cronologica che incornicia un decennio segnato dall'esaurirsi di alcune direttrici trasversali alle pratiche artistiche e alla riflessione teorica e dall'affacciarsi di altre problematiche oggi ampiamente dibattute.

Il profilo degli studi sul visivo che si è venuto progressivamente a costruire contiene dei tratti quasi inconciliabili, frutto di un lavoro di mediazione e integrazione fra prospettive diverse afferenti ad aree geografiche e culturali differenti: la *visual culture* americana, la *Bildwissenschaft* tedesca e la teoria dell'arte francese.<sup>4</sup> Proprio con quest'ultima Todorov palesa i legami più stretti, per formazione teorica e per motivi strettamente biografici: fondatore nel 1983 del *Centre de recherche sur les arts et le langage* (CRAL) presso l'*École des hautes études en sciences sociales* assieme a Hubert Damisch, Louis Marin, Raymond Bellour, Christian Metz, Claude Bremond e Gérard Genette, ne fu anche primo direttore, sino al 1987, in uno dei periodi di massima fortuna della teoria dell'arte e delle intersezioni tra semiotica e altre discipline. Come si evince da questi nomi, l'eterogeneità dei temi di ricerca si saldava con una sostanziale omogeneità metodologica, che riprendeva e sviluppava l'eredità strutturalista in direzione di un'apertura rispetto alle chiusure (sin troppo enfatizzate dai detrattori, in verità) che avevano caratterizzato tale impostazione nei decenni precedenti.

Gli scritti sulla pittura nordica si collocano dunque in una posizione cruciale per le discipline derivanti dallo strutturalismo; gli anni '90 segnano infatti il progressivo declino della preminenza semiotica nelle scienze umane, sia per la scomparsa di alcuni suoi protagonisti, sia per un più generale mutamento epistemologico. Tuttavia, è proprio nell'ambito della teoria dell'arte che tale eredità sembra mantenersi e arricchirsi continuamente, tanto tramite nuovi temi di ricerca quanto attraverso incorporazioni teoriche in grado di allargare il raggio del discorso. Così, è una curiosa coincidenza che la prima incursione di Todorov nella pittura segua di pochi mesi la scomparsa di colui che è stato forse l'interprete più rigoroso del quadro sin qui abbozzato, Louis Marin, succeduto proprio allo studioso bulgaro alla guida del CRAL.

Attraverso il percorso testuale delineato dai saggi in questione, ci concentreremo su alcuni aspetti che concernono sia una metodologia di analisi iconica sia problemi più generali di impostazione teorica. La parabola biografica di Todorov in effetti ben si presta a tale ruolo, dai suoi stretti rapporti con la scuola semiotica parigina alla fine degli anni '60 sino all'avvicinamento culturologico degli ultimi anni: gli scritti in esame sembrano replicare tale prospettiva, fornendo un'omogeneità tematica che consente di evidenziare con maggiore chiarezza i cambiamenti avvenuti in questo ventennio, pur nella distanza –

2 TZVETAN TODOROV, *Elogio del quotidiano. Saggio sulla pittura olandese del Seicento*, Roma, Apeiron, 2000.

3 TZVETAN TODOROV, *Elogio dell'individuo. Saggio sulla pittura fiamminga del Rinascimento*, Roma, Apeiron, 2001.

4 Per una ricognizione approfondita, si veda ANDREA PINOTTI e ANTONIO SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009.

in termini di profondità e originalità analitica – che separa il libro sulla pittura olandese dal successivo, decisamente più organico, sulla pittura fiamminga.

## 2 TRA SEMIOTICA ED ERMENEUTICA

Come primo passo nella poetica todoroviana, può essere utile gettare uno sguardo sul contesto all'interno del quale queste analisi hanno preso forma. Leggendo il piano d'intenti del CRAL – nato in seguito alla morte di Roland Barthes, ancora oggi considerato una sorta di padre spirituale dal centro parigino – si possono già scorgere alcune utili indicazioni per comprendere il quadro teorico generale dove inscrivere il lavoro di Todorov. Come noto, l'impostazione interdisciplinare del centro si riconosceva in una comune origine strutturalista, ancora oggi ben presente seppur con parecchi distinguo. Ciò che invece si tende a trascurare è l'ancoraggio profondo alla dimensione sociale di ogni pratica artistica e culturale che tale paradigma metodologico ha sempre posto in risalto, come evidenziato dal primo rapporto di attività stilato dal centro nel 1985. Qui, lo studio dell'arte e della letteratura veniva considerato come una via d'accesso privilegiata all'analisi delle pratiche simboliche ed interpretative, rifiutando risolutamente la distinzione tra storia e teoria e abbracciando la quasi totalità dei fenomeni sociali e degli aspetti analitici: «Nous nous proposons d'étudier non seulement les faits artistiques et littéraires dans leurs structures propres, mais aussi les processus de leur production et de leur réception dans leur intégralité, depuis les matériaux qu'ils mettent en œuvre, depuis les motivations psychiques qui président à leur création, jusqu'à leurs ultimes conséquences politiques et éthiques».<sup>5</sup>

Se in controluce si può scorgere la definizione di quella scienza a venire auspicata nel 1922 da Ferdinand de Saussure, da lui chiamata *semiologia*, il cui oggetto sarebbe dovuto essere «la vita dei segni all'interno della vita sociale», appare anche evidente come il dialogo con l'antropologia e con l'ermeneutica – in particolare quella ricoeuriana – fosse già ad un livello di avanzata elaborazione teorica. E in effetti questo piano d'intenti, pur nelle continue modifiche a cui verrà sottoposto, rimane una costante che attraversa il lavoro di Todorov e che ne certifica l'affinità consustanziale con un paradigma epistemologico ben definito:

Di fronte a opere come il *Fidanzamento degli Arnolfini* [sic], il metodo iconologico mostra ben presto i propri limiti, non perché il significato del quadro scoperto con il suo aiuto sia falso, ma perché tale significato non costituisca [sic] la cosa più importante per Van Eyck. Questo metodo ci rivela effettivamente nuovi frammenti di significato, mentre Van Eyck ha trasformato lo statuto stesso del senso. Per comprendere questo dipinto non dobbiamo più accontentarci di una constatazione storica, pure assai significativa, per sapere che abbiamo lì, sotto gli occhi, la prima immagine di persone individuali installate nella loro cornice quotidiana, e non più nell'isolamento del ritratto che abolisce il contesto, né nella vi-

<sup>5</sup> Il testo integrale è consultabile all'indirizzo <http://cral.ehess.fr/index.php?1279> (ultimo accesso 20/03/2014).

sione spostata grazie alla quale un donatore si introduceva a fianco dei personaggi della Storia Sacra.<sup>6</sup>

Queste righe delineano con sufficiente chiarezza le linee portanti di un metodo analitico e al contempo dischiudono il reticolo di riferimenti teorici frutto di un dibattito più ampio che ha attraversato quasi due decenni. La prima questione che emerge è la critica senza appello a quell'iconologia sorta in seguito alla sistematizzazione di Erwin Panofsky, già oggetto di polemica da parte, tra gli altri, di Omar Calabrese, Daniel Arasse e Georges Didi-Huberman, secondo i quali l'opzione panofskiana costituirebbe un vero e proprio tradimento dell'insegnamento di Aby Warburg, fondandosi su un modello statico e precostituito che lega il significato delle arti visive direttamente a una fonte testuale di cui l'immagine costituirebbe una traduzione più o meno fedele. Il contrario di quanto delineato da Warburg, che invece vedeva la scansione storica delle immagini come un intreccio di linee in continua mutazione dove la cristallizzazione delle forme in figure era in funzione di un investimento semantico, le famose *Pathosformeln*.<sup>7</sup>

Nello spostamento dal significato al senso, si propone così di mettere in una relazione biunivoca piano dell'espressione e piano del contenuto, o ancora oltre livello plastico e livello figurativo,<sup>8</sup> integrando nello schema interpretativo l'evenienza che vi possano essere scarti dalla norma, ovvero che la pratica artistica riconfiguri continuamente le coordinate culturali che le danno forma. Ovviamente queste considerazioni presuppongono che le immagini siano in grado di sviluppare un pensiero autonomo e specifico, preoccupazione che ricorre diffusamente in tutti i lavori di Todorov:

Stabilire un rapporto tra le concezioni del mondo e le forme della pittura implica che quest'ultima non sia soltanto fatta di immagini, ma anche di pensieri, o, piuttosto, che le une non si trovano mai senza gli altri. Un dipinto non deve soltanto essere guardato, ma anche compreso o, se preferiamo, *letto* [...] È possibile anche – e, sebbene di rado, questa via è stata ugualmente intrapresa da certi commentatori – ricercare il *sensu* non degli oggetti rappresentati, ma della maniera di dipingere. È proprio qui che le correlazioni con le maniere di *vivere* e di *pensare* si rivelano più eloquenti.<sup>9</sup>

Riconnettendo molteplici linee di indagine delineate e sistematizzate da una nutrita schiera di studiosi – oltre ai già citati, è possibile ricordare ancora Daniel Arasse e i suoi

6 TODOROV, *Elogio dell'individuo*, cit., p. 158.

7 Cfr. ABY WARBURG, *Opere. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti*, 2 voll., Torino, Arago, 2004-2007; OMAR CALABRESE, *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco*, Firenze-Lucca, La casa Usher, 2012; DANIEL ARASSE, *Non si vede niente. Descrizioni*, Torino, Einaudi, 2013; GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

8 ALGIRDAS JULIEN GREIMAS, *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in *Semiotica in nuce*, a cura di Paolo Fabbri e Gianfranco Marrone, Roma, Meltemi, 2001, II, pp. 196-210.

9 TODOROV, *Elogio dell'individuo*, cit., p. 7, corsivi miei. Cfr. anche TZVETAN TODOROV, *L'arte o la vita! Il caso Rembrandt*, Roma, Donzelli, 2011, p. 97 e TODOROV, *Goya*, cit., p. 9. Tra i tanti testi che si muovono in una direzione analoga, cfr. DANIEL ARASSE, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 45-57; allargando il discorso, cfr. GILLES DELEUZE, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1989.

lavori su Vermeer da un lato e sul dettaglio dall'altro,<sup>10</sup> e Victor Stoichita che nel 1993 propose una ricognizione del concetto di quadro e del suo correlato, la cornice, tra Rinascimento e Barocco, con particolare attenzione alla pittura fiamminga<sup>11</sup> – Todorov si inserisce all'interno di una faglia di pensiero dove le immagini rappresentano un bersaglio speculativo privilegiato, e tuttavia non esclusivo. Oltre alla critica alle metodologie della storia dell'arte più tradizionale, che emerge con forza dalle pagine in questione, sembra così possibile indagare anche altre linee di sviluppo la cui ampiezza si estende oltre i confini degli studi sull'arte.

Quanto pare qui di maggior rilievo è infatti l'eco della contrapposizione tra spiegare e comprendere, oggetto di un purtroppo breve dibattito tra Algirdas Greimas e Paul Ricœur,<sup>12</sup> le cui implicazioni travalicano ovviamente l'ambito del visivo per configurarsi come una proposta di metodo di carattere generale. Ora, se è palese che «la semiologia [...] non è un'ermeneutica: essa dipinge anziché scavare, è piuttosto nella linea del *porre* che non in quella del *levare*»,<sup>13</sup> è tuttavia possibile scorgere delle possibilità di integrazione reciproca in grado di costruire un sistema complesso dove le due sfere di competenza rimangono distinte ma intrecciate pariteticamente. Questo è quanto il dialogo Ricœur-Greimas sembra proporsi come obiettivo ultimo, nella più o meno esplicita ammissione che le due discipline affrontano la dialettica tra spiegare e comprendere da punti di vista opposti, ma muovendosi comunque su un piano comune.

Senza addentrarsi su un terreno teorico-metodologico impervio che esula dalle finalità di questo lavoro,<sup>14</sup> basti ricordare un paio di questioni. La prima, di carattere squisitamente cronologico, concerne l'estensione di questo dibattito, che si rende esplicito nel 1980 e si conclude nel 1990, due anni prima della morte di Greimas: come si vede, racchiude perfettamente quella decade che è stata già individuata come fondamentale per le connessioni tra gli studi sul visivo e il pensiero di matrice strutturalista e, nello specifico, per l'elaborazione della proposta analitica avanzata da Todorov. La seconda, più sostanziale, riguarda la relazione tra un momento analitico e uno maggiormente interpretativo che nelle parole di Ricœur diventa il termine di discriminazione tra semiologia ed ermeneutica, ricondotte dal filosofo francese sotto la medesima cornice di un'ermeneutica generale, mostrandone così la complementarità e preservando la relazione dialettica tra spiegare e comprendere.<sup>15</sup>

Abbandonando il piano più generale sul quale queste considerazioni agiscono, sembra questa la cornice che racchiude la proposta todoroviana, che già nel 1978 aveva definito l'analisi strutturale come esempio di «interpretazione operativa»,<sup>16</sup> sottolineandone però quello che a suo giudizio era l'aspetto limitante, ovvero la fissità delle ope-

10 Cfr. DANIEL ARASSE, *L'ambizione di Vermeer*, Torino, Einaudi, 2006 e *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, Milano, Il Saggiatore, 2007.

11 Cfr. l'edizione italiana: VICTOR I. STOICHITA, *L'invenzione del quadro*, Milano, Il Saggiatore, 1998.

12 PAUL RICŒUR e ALGIRDAS JULIEN GREIMAS, *Tra semiologia ed ermeneutica*, a cura di Francesco Marsciani, Roma, Meltemi, 2000.

13 ROLAND BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola. Seguito da 'Lezione'*, Torino, Einaudi, 2001, p. 192.

14 Sulle affinità e le divergenze tra le due discipline, cfr. FRANCESCO MARSCIANI, *Introduzione*, in RICŒUR et al., *Tra semiologia ed ermeneutica*, cit., pp. 7-19.

15 RICŒUR e GREIMAS, *Tra semiologia ed ermeneutica*, cit., p. 63.

16 TZVETAN TODOROV, *Simbolismo e interpretazione*, Napoli, Guida, 1986, p. 149.

razioni, stabilite preventivamente, alle quali sottoporre il testo, in contrapposizione ad un'interpretazione finalistica dove l'analisi servirebbe invece a dimostrare una tesi predefinita, come nell'archetipo esegetico dell'ermeneutica cristiana. Con ogni evidenza, Todorov suggerisce di muoversi in una zona mediana, come testimonia la tesi centrale sulla pittura olandese:

Gli esseri umani rappresentati nei dipinti olandesi del Seicento sembrano, in modo generale, amare quel che fanno. Ma, soprattutto, i pittori sembrano amare gli esseri che dipingono e il mondo naturale che li circonda. Da qui, quest'attenzione sostenuta nei confronti di tutto ciò che appare sul quadro e non soltanto per il suo soggetto principale, questa capacità di innalzare i dettagli alla dignità d'eroi, come se la nuova attenzione per il quotidiano, vale a dire, per l'insieme della vita, potesse trasformare anche la maniera di dipingere [...] Un atteggiamento etico – riconoscere il valore delle azioni più insignificanti e addirittura di quelle non proprio irreprensibili – trova il suo equivalente pittorico nella bellezza di quel che viene dipinto (poiché la pittura non si accontenta di produrre immagini, ma pensa anche).<sup>17</sup>

Ma se la pittura – e con essa le immagini in generale – pensa, registra e produce i cambiamenti culturali, una teoria statica non può essere in grado di rendere conto in modo esauriente delle trasformazioni che attraversano la storia delle arti né parimenti del senso che le opere dispiegano. Ed è qui che risiede una delle più rilevanti proposte della teoria dell'arte formatasi attorno alla scuola parigina, il rinvenire cioè all'interno dei singoli testi pittorici il principio del loro specifico sistema di significazione:

Pertanto, per analizzare un testo non si potrà, e non lo si dovrebbe nemmeno immaginare, limitarsi a applicare dei modelli precostituiti, ma sarà necessario coglierlo nella sua specificità culturale e formale, e accettare la sua sfida, disimplicando e descrivendo le diverse forme e i diversi piani che lo costituiscono, alcune delle quali saranno peculiari ed esclusive di quel singolo testo mentre altre, preesistenti e preformate, saranno convocate e integrate l'una all'altra in vista della produzione del senso o dei sensi dell'opera.<sup>18</sup>

### 3 TRASPARENZA E OPACITÀ: L'OGGETTO TEORICO

L'obiettivo dell'analista che si accosta alla pittura figurativa – ma tali implicazioni hanno una portata decisamente più generale – sarà dunque quello di rinvenire all'interno del testo le marche che si fanno carico di rendere esplicita la trama teorica sottesa alle forme dei propri modi di rappresentazione. Ogni immagine – e qualcuna in termini più espliciti di altre ovviamente – si compone di una duplice dimensione, una rappresentativa o transitiva e una presentativa o riflessiva, comunemente ricondotte nella dicotomia finestra-specchio. Si deve a Louis Marin la più sistematica esposizione di questa dualità, a partire da un testo che sin dal titolo affronta tale questione,<sup>19</sup> avanzando così una

<sup>17</sup> TODOROV, *Elogio del quotidiano*, cit., p. 87.

<sup>18</sup> LUCIA CORRAIN e TARCISIO LANCIONI, *Introduzione*, in CALABRESE, *La macchina della pittura*, cit., pp. 11-28, alle pp. 20-21.

<sup>19</sup> LOUIS MARIN, *Opacità della pittura. Saggi sulla rappresentazione nel Quattrocento*, Firenze, La casa Usher, 2012.

proposta che eccede il semplice tema dell'autoriflessività nei testi artistici, legata alla testualizzazione di elementi o figure che rinviano direttamente ad un livello metadiscorsivo; questione, quest'ultima, degna comunque della massima attenzione, e che conduce Todorov ad affermare per esempio che «Vermeer dà l'impressione di dipingere quadri piuttosto che esseri; non è il mondo umano ad interessarlo, bensì quello della pittura»,<sup>20</sup> facendo così del pittore di Delft un caso singolare all'interno della cultura pittorica a cui appartiene e un anticipatore di tendenze emerse compiutamente solo due secoli dopo. Pertanto, alcuni testi non si limitano a rendere evidente un piano teorico generale di pertinenza già codificato, ma si propongono di presentare le condizioni di possibilità e i tratti di coerenza di un sistema locale che essi stessi costruiscono per affrontare i problemi specifici che un tema, un soggetto o addirittura un dispositivo di presentazione sollevano. Il concetto di *oggetto teorico* racchiude tutte queste istanze: «a theoretical object is an object that obliges you to do theory but also furnishes you with the means of doing it. Thus, if you accept it on theoretical terms, it will produce effects around itself».<sup>21</sup>

Ora, benché il termine «oggetto teorico» non ricorra mai nelle pagine di Todorov, questi sembra darne una personale versione nel momento in cui lo trasforma in un problema di sguardo. Le premesse per fondare una tale concezione trovano una prima formulazione in apertura del libro sulla pittura olandese:

Pur presentando alcune somiglianze, la pittura di genere e la ritrattistica si distinguono per l'attenzione che le anima; questa differenza non è più pragmatica o tematica, ma – si potrebbe ben dire – filosofica [...] Nella pittura di genere, l'essere rappresentato è al servizio dell'azione da lui compiuta o della situazione in cui si trova inserito; nella ritrattistica, al contrario, è la situazione che si pone al servizio dell'essere: lì l'accento cade su quel che la persona è; qui, su quel che fa. Il ritratto punta necessariamente all'essenza dell'individuo. Le scene di vita quotidiana non isolano gli esseri, ma li rappresentano impegnati nella loro esistenza. Nel primo caso, l'essere è sottratto allo scorrere del tempo; nel secondo, viene considerato in una concatenazione narrativa. Perciò il ritratto individualizza, laddove il quadro di genere favorisce la ricerca del tipico.<sup>22</sup>

I generi pittorici sono qui inquadrati all'interno di un sistema di regole codificate che presiedono alla loro composizione e ricezione, così come in rapporto ad un sistema di pensiero specifico e storicamente localizzato. Richiamandosi implicitamente alla di-

20 TODOROV, *Elogio del quotidiano*, cit., p. 100. Cfr. anche la risalita archeologica *Elogio dell'individuo*, cit., p. 169: «Van Eyck ha reso la sua immagine degli individui così perfetta che essa diventa autonoma a sua volta, costringendoci non tanto a vedere quel che l'opera raffigura, ma piuttosto a credere che il mondo intero esista soltanto per essere rappresentato in un'immagine. Un nuovo destino della pittura si annuncia nella parabola di colui che, per primo, l'ha portata alla perfezione»; p. 172: «Le cornici che Rogier [van der Weiden] ha dipinto all'interno dei quadri contribuiscono ancor di più a ricordarci che non abbiamo sotto gli occhi un frammento del mondo esistente, ma un'immagine costruita grazie all'arte del pittore, poiché le cornici delle scene rappresentate da quest'ultimo non sono affatto dei *trompe l'oeil*, capaci di farci credere che guardiamo attraverso una finestra».

21 YVES-ALAN BOIS *et al.*, *A Conversation with Hubert Damisch*, in «October», LXXXV (1998), pp. 3-17, a. p. 5. Cfr. anche HUBERT DAMISCH, *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*, Genova, Costa & Nolan, 1984.

22 TODOROV, *Elogio del quotidiano*, cit., p. 17.

cotomia proposta da Michael Fried tra *absorption* e *theatricality*<sup>23</sup> e applicandola ad un quadro di Ter Borch – «la differenza significativa si trova allora nello sguardo: il personaggio della scena fissa decisamente gli occhi sul libro e rimane racchiuso nell'universo pittorico, mentre il modello del ritratto si rivolge direttamente allo spettatore»<sup>24</sup> – lo studioso bulgaro introduce la centralità della circolazione degli sguardi e in generale dei vettori della comunicazione all'interno dello spazio della rappresentazione,<sup>25</sup> postulando di fatto l'equivalenza della pittura come arte della visione, equivalenza compiutamente sviluppata solo nel libro sulla pittura fiamminga.

Non si usa più il visibile in vista di una cosa che sia altra da sé, anzi lo godiamo. La scomparsa dell'allegoria è compensata dall'apparizione del realismo. La rivoluzione che si compie consiste nello stabilire una solidarietà tra rappresentazione e visione. La relazione diventerà talmente automatica nello sviluppo della pittura occidentale che finirà per non sorprenderci più, pur senza avere, in realtà, nulla di naturale [...] D'ora in avanti, lo statuto stesso dell'immagine, e non soltanto il suo contenuto o la sua maniera, è cambiato: la pittura non serve più a trasmettere, innanzitutto, un significato o a istituire un comportamento, ma a mostrare ciò che si vede; essa diventa un'arte della visione. Ora, mostrare l'oggetto così come lo vediamo significa mostrarlo nella sua individualità.<sup>26</sup>

Così, a partire da queste considerazioni, è possibile leggere controluce lo sviluppo di una storia culturale e intellettuale che ha attraversato l'Occidente e giunge sino ai nostri giorni, riallacciando i fili che sono stati tesi sin qui:

Riconoscere gli oggetti familiari tali e quali siamo abituati a vederli, e cercare loro un senso secondo non sono due atti incompatibili, né contraddittori; vedere e comprendere vanno insieme [...] L'immagine non è più *trasparente*, semplice segno convenzionale e non è nemmeno pura materialità che rinvia soltanto a sé stessa; essa si presta, con flessibilità, a questo duplice impiego, per indicare, al tempo stesso, la presenza e l'assenza, la forma e il contenuto.<sup>27</sup>

Queste *immagini simboliche*, come le definisce Todorov in opposizione a quelle allegoriche e a quelle letterali, divengono dunque la cifra peculiare della modernità, la cui piena codificazione arriverà solo grazie al Romanticismo e ai fondatori di quella teoria estetica che negli ultimi anni ha lavorato in profonda sinergia con le proposte dei teorici dell'arte e che ritrova un terreno comune di confronto sotto la dicitura di *visual studies*, pur con tutte le perplessità, le limitazioni e le cautele che tale generalizzazione impone. L'individualizzazione – il carattere singolare – della pittura e delle immagini in generale si configura dunque come la maggiore frattura introdotta dal Rinascimento fiammingo, dando origine a una linea evolutiva che ricorda molto da vicino quanto avviene in campo

23 MICHAEL FRIED, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, University of California Press, 1980.

24 TODOROV, *Elogio del quotidiano*, cit., p. 17.

25 Cfr. le analisi dei dipinti di Nicolas Poussin in LOUIS MARIN, *Detruire la peinture*, Paris, Galilée, 1997 e *Sublime Poussin*, Paris, Seuil, 1995.

26 TODOROV, *Elogio dell'individuo*, cit., p. 83.

27 *Ivi*, p. 92, corsivo mio.

letterario, e forse addirittura anticipandolo,<sup>28</sup> retrodatando tali novità rispetto a quanto descritto nel libro sulla pittura olandese.

Risalendo lungo il percorso argomentativo proposto dallo studioso bulgaro nei due *Elogi*, a una individualizzazione del rappresentato si accompagnano altre due individualità, quella dell'atto del dipingere e quella dell'atto percettivo. All'opposto della massima pascaliana sulla vanità della pittura, i pittori nordici elevano a soggetti degni di figurazione tutti gli aspetti del mondo sensibile, stilando un nuovo canone di bellezza che coincide con una nuova visione delle qualità del mondo:

La pittura è, intrinsecamente, un elogio di quel che è dipinto. Ma questo elogio può fermarsi alle caratteristiche puramente visive e mettere, così, l'accento sul pittoresco, sullo spettacolare, sul curioso, sul bello: termini che confermano, tautologicamente, che la cosa rappresentata merita di essere dipinta. Ora la pittura olandese del Seicento asserisce qualcosa di più. Questo adolescente di Hals, queste donne di Steen o di Van Ostade, non sono semplicemente interessanti da vedere, attraverso la loro rappresentazione, i pittori dichiarano la loro approvazione a una certa maniera di essere e vivere.<sup>29</sup>

Discorso analogo viene sviluppato dalla pittura fiamminga, che getta le basi del realismo dell'arte olandese, il cui carattere descrittivo, analizzato da Svetlana Alpers in opposizione alla pittura italiana, viene integrato con un altrettanto solido impianto narrativo, ritrovando così quella preoccupazione etica che ne attraversa tutta l'opera;<sup>30</sup> tracciando le linee di demarcazione tra il Rinascimento italiano e quello nordico, Todorov conclude:

La situazione degli artisti fiamminghi è diversa, anche se essi non ignorano completamente l'arte del passato, né quella praticata a sud delle Alpi. Senza avere questo canone costantemente presente allo spirito, costoro hanno deciso di cogliere la bellezza di ogni cosa, di ogni persona in quanto tale, di scoprirla nella sua inimitabile singolarità. La descrizione portata all'estremo si trasforma in elogio [...] La bellezza non è più eterna, ma risiede in ciascuna individualità, a patto tuttavia di saperla riconoscere.<sup>31</sup>

28 Cfr. TODOROV, *Elogio del quotidiano*, cit., p. 16: «A ben vedere, la differenza tra questi due tipi di pittura [di storia e di genere] sembra paragonabile a quella che oppone il romanzo realistico del XVIII secolo – quello di Dafoe, Richardson e Fielding – ai racconti precedenti» e p. 21: «Per la prima volta, dunque, nel XVII secolo, nei Paesi Bassi, è la vita quotidiana degli esseri anonimi, e non più la Storia santa o il mito greco, o ancora la vita eroica di illustri personaggi, a diventare il tema centrale e il principio organizzatore del quadro». Cfr. GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011.

29 TODOROV, *Elogio del quotidiano*, cit., p. 49.

30 Cfr. SVETLANA ALPERS, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984; una critica a tale impostazione in TODOROV, *L'arte o la vita!*, cit., p. 11: «ma la pittura del quotidiano non ha, come si è creduto nei secoli successivi, un intento meramente descrittivo. Non è finalizzata soltanto a mostrare il mondo così come appare: è impregnata di simboli e di allegorie, ed è portatrice di un insegnamento morale al pari della pittura storica».

31 TODOROV, *Elogio dell'individuo*, cit., p. 206. Cfr. anche *Elogio del quotidiano*, cit., p. 89: «La differenza [tra la pittura olandese e quella italiana, riprendendo la distinzione di Michelangelo che la spiegava in termini di bene/vero e di bello] consiste nel fatto che il pittore olandese non trova necessariamente il bello in un repertorio preconstituito di forme, ma può decidere da sé di svelare la bellezza di un gesto che nessuno, prima di lui, aveva esaltato».

La singolarità del rappresentato si rivolge allora programmaticamente ad un destinatario preciso, un committente individuale, che può addirittura farsi introdurre nello spazio della rappresentazione come ritratto o attore sulla scena, contribuendo a rendere tale realismo figurativo al contempo altamente simbolico. Se questo secondo aspetto si lega più in generale a una storia culturale di affermazione del soggetto, analogamente avviene con il terzo, l'individualità del creatore, che apre però anche a una considerazione di carattere più tecnico. Oltre alla firma inscritta sul quadro e al genere dell'autoritratto, infatti, appare proprio nella prima metà del XV secolo un ulteriore modo per introdurre la soggettività dell'istanza enunciatrice nello spazio del testo, il cui valore teorico si rivelerà di portata assai più ampia rispetto all'ambito della sola pittura figurativa, per configurarsi come vera e propria modalità di visione del mondo: la *prospettiva*. Merita riportare interamente il brano di Todorov, per vedere come sia proprio tale tecnica ad articolare in forma compiuta la dialettica opacità/trasparenza e ad istituire un forte legame con l'eredità strutturalista da cui, con ogni evidenza, le considerazioni dello studioso prendono le mosse.

La maniera più forte affinché il pittore si potesse introdurre nello spazio dipinto consisteva non nel dipingersi, né nel firmare l'opera, ma nel rappresentare questo spazio a partire da un punto di vista soggettivo, il suo, destinato a diventare quello dello spettatore. La scelta si impone tra due possibilità e questa alternativa è ben articolata da Nicola Cusano: o gli oggetti, i luoghi e gli esseri sono rappresentati tali quali essi sono e dunque tali quali essi sono agli occhi di Dio; oppure essi sono mostrati tali quali appaiono a un osservatore umano, in un luogo preciso, in un determinato momento. Il quadro di riferimento si rapporta al mondo obiettivo oppure all'osservatore soggettivo. Adottare questa seconda scelta significa praticare l'arte della *prospettiva* [...] L'immagine diventa ora l'equivalente di una finestra attraverso la quale qualcuno – un individuo – osserva il mondo. Essa risulta da una visione e non più soltanto da una visione astratta. In tal modo, la soggettività individuale si introduce nel principio di costruzione dell'immagine: lo spazio rappresentato non è più assoluto e divino, e, di conseguenza, non vi è una struttura immutabile, né un centro unico. Lo spazio è ormai riconosciuto, secondo l'espressione di Nicola Cusano, come illimitato. Il suo centro, divenuto dinamico, coincide con la posizione di ogni uomo particolare, osservatore potenziale del mondo dipinto.<sup>32</sup>

Che la prospettiva occidentale sia una convenzione lo aveva già eloquentemente affermato Panofsky in uno dei suoi saggi più celebri,<sup>33</sup> a partire da questa constatazione, è di grande interesse il lavoro intrapreso da alcuni studiosi circa le conseguenze che l'adozione della prospettiva come dispositivo della visione ha avuto sulla concezione umana del mondo, depurato sempre più della sua contingenza al fine di ottenerne un'immagi-

32 Todorov, *Elogio dell'individuo*, cit., pp. 95-97. L'alternativa avanzata da Cusano è presente, come espediente narrativo che sorregge tutto l'intreccio, anche in ORHAN PAMUK, *Il mio nome è Rosso*, Torino, Einaudi, 2001.

33 Cfr. ERWIN PANOFSKY, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Milano, Feltrinelli, 1961.

ne standardizzata infinitamente riproducibile e addirittura programmabile.<sup>34</sup> Tuttavia, vi è anche un terzo aspetto introdotto dall'irruzione delle prospettive nella storia della rappresentazione occidentale e al quale Todorov fa implicito riferimento: si tratta dell'equivalenza tra teoria della prospettiva e teoria dell'enunciazione linguistica, che rende la prima non un semplice luogo dove applicare una teoria a essa esterna, ma un vero e proprio luogo che sviluppa una teoria della comunicazione; e di converso tale equivalenza si può postulare dal momento che la teoria dell'enunciazione sviluppata dalla semiotica generativa «è una vera e propria teoria della pittura».<sup>35</sup>

Su questa linea la teoria dell'arte ha impostato una delle sue linee più feconde e innovatrici, dalle otto tesi di Damisch pro o contro la possibilità di trasporre la teoria dell'enunciazione linguistica all'ambito del visivo, attraverso le analisi di Marin sulla pittura di storia sulla scorta di Émile Benveniste,<sup>36</sup> sino all'accostamento tra *Annonciation* ed *Énonciation* proposto da Arasse.<sup>37</sup> Si deve forse a Calabrese il tentativo più completo di trovare gli universali del rapporto prospettiva/enunciazione, a partire dalla constatazione della sua «schizofrenia istituzionale» che fa coincidere il massimo di oggettività del rappresentato con la necessità di un punto di vista soggettivo non solo dell'istanza di produzione, ma anche di quella di ricezione, che in definitiva sovrappone i due differenti sguardi in un cortocircuito tra i concetti benvenistiani di storia e discorso.<sup>38</sup> Ne discende così una triplice spazialità della pittura, che comprende

uno spazio simulato (spazio virtuale, spazio di profondità, «aldilà» della rappresentazione) corrispondente al *contenuto* e pertinente a una *semantica*; uno spazio di rappresentazione (spazio reale, spazio di superficie, topologia planare) corrispondente a una *sintassi*; uno spazio della fruizione (spazio implicito, spazio di ambiente, «aldiqua» della rappresentazione) corrispondente a una *pragmatica*.<sup>39</sup>

Tre spazi, dunque, che ricompongono la scissione tra opacità e trasparenza per installarla come fondamento costitutivo della rappresentazione prospettica; ma, aprendosi verso l'esterno, tale teoria introduce anche un elemento che permette ora di affrontare uno dei temi più controversi imputati a tale ambito (inter)disciplinare e che Todorov aveva bene in mente durante la stesura delle pagine oggetto d'analisi: la chiusura del testo.

34 Su tutti, cfr. FRANCO FARINELLI, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003. Alcuni teorici dell'immagine hanno ripreso tali problematiche, avanzando la questione dell'anestetizzazione del sensibile nell'esperienza estetica contemporanea; cfr. PIETRO MONTANI, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Roma, Carocci, 2007 e MARCO DINOI, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Firenze, Le Lettere, 2008.

35 CALABRESE, *La macchina della pittura*, cit., p. 68.

36 Entrambi i testi, insieme ad altri, sono stati riuniti da OMAR CALABRESE (a cura di), *Semiotica della pittura*, Milano, Il Saggiatore, 1980.

37 Cfr. DANIEL ARASSE, *Annonciation/Énonciation. Remarques sur un énoncé pictural au Quattrocento*, in «Versus. Quaderni di studi semiotici», xxxvii (1984), pp. 3-17.

38 Cfr. CALABRESE, *La macchina della pittura*, cit., pp. 252-253. Cfr. HUBERT DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, Napoli, Guida, 1992.

39 CALABRESE, *La macchina della pittura*, cit., p. 255.

#### 4 DALL'OPERA AL TESTO, ANCORA

Nella postfazione all'*Elogio del quotidiano*, Ricardo Mambros dos Santos rintraccia proprio nella messa in questione di tale « prerogativa ermeneutica » uno degli apporti maggiori del libro;<sup>40</sup> tuttavia, sembra necessario ricondurre questa considerazione all'interno di un orizzonte più ampio, cercando di ripercorrere i passaggi che hanno condotto a tale apparente rigidità metodologica a fronte di premesse che presagivano una direzione completamente differente. Come noto, il più famoso *elogio* del testo lo avanzò Roland Barthes nel 1971, in contrapposizione all'opera. Nelle parole di Barthes, il testo diviene un « campo metodologico » aperto e plurale che si sperimenta soltanto in un lavoro, al contrario dell'opera, che si chiude sul significato. Preso sempre all'interno di un reticolo intertestuale del quale l'origine puntuale è indecidibile, il testo è infine « radicalmente simbolico » e coincide con uno « spazio sociale ».<sup>41</sup> Che per Todorov una delle tre grandi innovazioni della pittura fiamminga sia stata « il simbolismo delle immagini, insieme rappresentazione fedele del visibile e senso condiviso dal pittore e dagli spettatori », <sup>42</sup> sembra più di una semplice constatazione storica.

La sovrapposizione tra il testo come ipotesi metodologica e l'oggetto analitico empirico, in buona sostanza la sua ontologizzazione, è un cortocircuito sul quale si è dibattuto a lungo, che ha però portato al rafforzamento della convinzione di un imperialismo linguistico perpetrato dal paradigma strutturalista, per motivi ovviamente anche interni al paradigma stesso. Così, è stato facile piegare il derridiano « il n'y a pas de hors-texte » verso un fuorviante « non c'è nulla fuori dal testo », mentre nelle intenzioni del filosofo francese si sarebbe trattato di un più rigoroso « non c'è un fuori-testo », intendendo appunto che l'ipotesi costruzionista sottesa al concetto di testo potesse essere estesa a tutti gli ambiti dell'esperienza umana, e dunque che fuori da un testo c'è n'è sempre un altro; a patto, però, che *testo* venisse inteso nella sua accezione etimologica di trama o intreccio e non di componimento scritto, ritrovando l'originaria ipotesi barthesiana.

Gianfranco Marrone ha argomentato in modo esauriente questo reticolo concettuale, spingendosi, sulle basi delle proposte dell'etnosemiotica, sino a far decadere la distinzione tra *testi* e *pratiche*, peraltro messa in questione dallo stesso Barthes nel momento in cui proponeva di vedere « la vita dell'autore come un testo », <sup>43</sup> in concorrenza con le sue opere. Il testo diviene così l'esito di una doppia costruzione, configurazione socioculturale e riconfigurazione analitica attraverso un sistema di pertinenze esplicitato al principio del percorso; in questo senso va inteso allora il divieto di uscire dal testo: una volta definito lo spazio di validità dell'ipotesi teorico-analitica, ogni sua ridefinizione comporterebbe un necessario lavoro di riconsiderazione dei criteri fondativi. Il testo è insomma l'esito di un continuo processo di *negoziazione* sia al suo interno che nella relazione che l'analista o l'osservatore instaura con questo, destituendo di fatto l'ipotesi di una chiu-

40 Cfr. RICARDO MAMBROS DOS SANTOS, *Postfazione*, in TODOROV, *Elogio del quotidiano*, cit., pp. 124-145, a p. 126.

41 ROLAND BARTHES, *Dall'opera al testo*, in Idem, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 57-64.

42 TODOROV, *Elogio dell'individuo*, cit.

43 BARTHES, *Dall'opera al testo*, cit., p. 62.

sura rigida e definibile una volta per tutte. Nel suo essere preso all'interno di una trama socio-culturale e testuale (che in fondo coincidono), il testo è espressione di una cultura che lo ha generato e al contempo riflette e rimodella tale ambito più esteso con un effetto di ricaduta, mettendo in atto tutta una serie di pratiche di traduzione che presiedono ai passaggi e alle trasformazioni dentro un sistema a configurazioni infinitamente variabili ma reciprocamente comunicanti.<sup>44</sup> Todorov non sembra discostarsi molto da questo quadro, come emerge in uno degli snodi più esplicitamente teorici del suo sguardo sulla pittura:

le opere non riflettono direttamente la società: esse possono rappresentare l'eccezionale come la regola, il rimedio come il male che intendono guarire, il sogno come la realtà; tuttavia, esse sono inevitabilmente informate da un'ideologia più o meno comune, più o meno cosciente. Le opere non si riducono all'ideologia, ma non tenere in nessun conto questo vincolo sarebbe come ignorare sistematicamente, in un dialogo, le risposte date da uno degli interlocutori. La pittura è produttrice di senso, in un universo già abitato da altri sensi.<sup>45</sup>

Alla fine del paragrafo precedente è stato evidenziato come sin dall'inizio degli anni '80 la semiotica dell'arte si fosse concentrata su un fuori-dal-testo istituito in realtà dal testo stesso, lo spazio della ricezione, destituendo di fatto ogni ipotesi ontologizzante. Tuttavia, è comprensibile come questo passo possa non essere ritenuto indicativo o esauriente, in quanto comunque si tratterebbe di un osservatore astratto e imposto, in fin dei conti, da una teoria esterna al testo e a questi abbondantemente posteriore. Da questo punto di vista, la teoria dell'arte – e con essa la semiotica che da questa prendeva le mosse – ha posto con forza il problema dell'incontro anacronistico tra sguardo e oggetto, insistendo sulla dialogicità implicita di questa operazione che, come tale, doveva dotarsi di un codice comune sul quale basare la validità dell'incontro, ben oltre la famosa ipotesi ermeneutica gadameriana.

Il concetto di oggetto teorico è una delle risposte fornite per rintracciare una teoria singolare che non postuli necessariamente un'estensione valevole oltre i propri confini. Eppure, questa teoria proposta dall'oggetto analitico deve essere fatta emergere nella consapevolezza della sua storicità, frutto di uno *strabismo anacronistico* e non di uno sguardo retrospettivo. Louis Marin, chiedendosi «a quali condizioni storiche e teoriche un testo può costituirsi come *oggetto teorico*, inteso come il prodotto comune della forza e dello spostamento del testo letterario o artistico passato e della teoria semiotica contemporanea, del loro lavoro reciproco», avanza una risposta che riconnette l'analisi testuale all'interno di una specifica cornice storico-culturale, dotandola di una portata singolare e circoscritta ma potenzialmente estendibile a livello generale: «l'oggetto teorico si costruirà in un'opera determinata a partire dall'insieme degli enunciati che ne rifletteranno l'enunciazione», ovvero «si mostra in atto di enunciare la *mostrazione*», dove tale mostrazione, nella tipologia testuale presa in considerazione, quella iconica, per definizione muta, sarà affidata ad un gesto di indicazione che deve obbedire a «costrizioni storiche,

44 Cfr. GIANFRANCO MARRONE, *L'invenzione del testo. Una nuova critica della cultura*, Roma-Bari, Laterza, 2010, in particolare le pp. 3-81.

45 TODOROV, *Elogio del quotidiano*, cit., p. 31.

culturali e sociali precise, quelle stesse che caratterizzano l'immagine del Rinascimento nella sua struttura interna, nella sua costruzione, come spazio rappresentato, nelle sue articolazioni sintattiche, nel suo lessico formale, ecc.».<sup>46</sup>

Lungi dall'astrarre il metodo analitico dalle sue coordinate storico-culturali, la proposta di Marin – analogamente a tutta la costellazione di studiosi che abbiamo convocato in queste pagine – ribalta la direzione delle pressioni tra oggetto e teoria, facendo del passato empirico ciò che mette continuamente in discussione il presente speculativo. Se tale preoccupazione teorica in Todorov risulta attenuata, è altresì vero che il passo appena citato risale proprio agli anni di costituzione del CRAL e a quel ristretto gruppo di ricerca che ha rappresentato una felice quanto rara convergenza di metodi, interessi e, soprattutto, intelligenze. Ma più ancora del conforto anedddotico, sono queste righe che chiudono il libro sui fiamminghi che sembrano darcene conto per intero:

È chiaro dunque che l'“arte rappresentativa” corrisponde a una “età degli individui”. Quel che contrassegna l'identità della prima è giustamente l'introduzione dell'individuo nell'immagine, sia come oggetto o soggetto della rappresentazione, sia come modalità simbolica del senso autorizzato del processo di individualizzazione. Quest'ultimo non ha trasformato soltanto il pensiero filosofico e politico, le strutture familiari e sociali, le maniere di essere e di credere, ma ha ugualmente piegato le forme dell'arte. Scoprire le ombre proiettate dagli oggetti, l'usura del corpo per il passaggio del tempo o la prospettiva che organizza lo spazio a partire dal punto di vista di un osservatore significa fare parte dello stesso movimento che assiste alla trasformazione degli Stati dalla teocrazia alla democrazia.

La pittura figurativa è sempre l'elogio di quel che rappresenta [...] È la categoria dell'individualità tutta intera che diventa un valore, non questa o quest'altra sua incarnazione. L'individuo merita di esistere per se stesso, mostrandosi attraverso la pittura, poiché vive ormai in un mondo prettamente umano. Dio non è altro che il risultato di una via personale che conduce alla spiritualità, non la giustificazione di questo mondo. Per tale motivo, il ritratto nel rinascimento fiammingo partecipa alla nuova filosofia umanista, che afferma, da un lato, l'autonomia dell'*io* (il diritto del pittore di fare del proprio quadro quel che vede) e, dall'altro, la finalità del *tu* (la legittimità di rappresentare un uomo per quel che egli è, non per quel che significa o illustra).<sup>47</sup>

## 5 QUALI PROSPETTIVE

Questo excursus dentro alcune pieghe di una teoria dell'immagine continuamente in fase di definizione e messa a punto mira a portare in superficie l'approccio todoroviano alla pittura per riconnetterlo all'interno di un contesto più ampio spesso sottovalutato o incompreso. Al di là del dovere di cronaca, è soprattutto l'efficacia che tale impostazione continua a mostrare, anche alla prova di fatti e contraddittori, a rendere utile l'esplicitazione di determinati plessi concettuali. Se il pensiero di matrice strutturalista non gode oggi di ottima salute, o perlomeno reputazione, è altrettanto vero che una rilettura

<sup>46</sup> MARIN, *Opacità della pittura*, cit., pp. 25-26.

<sup>47</sup> TODOROV, *Elogio dell'individuo*, cit., p. 223.

meno prevenuta sembra in grado di aprire nuove linee di ricerca a supporto di preoccupazioni emerse negli ultimi anni in diversi ambiti disciplinari, arricchendo il momento analitico con strumenti specifici affinati nel corso degli anni. Ricondotto nell'alveo di tale cornice metodologica, il lavoro di Todorov lascia trasparire le sue relazioni profonde con questa densa eredità teorica sotto le vesti più accattivanti e accessibili della sua particolare postura intellettuale.

Seguendo questa traccia, la riflessione sulle immagini del passato riesce allora a caricarsi di una valenza generale che permette di affrontare alcuni nodi significativi del presente. Si tratta di un'impresa archeologica che non mira a dissolvere le coordinate temporali, ma a delineare serie differenziali che articolano percorsi di senso che attraversano i secoli. Si può parlare, seguendo Calabrese, di *strutturalismo storico*, capace di estendere su un piano diacronico l'analisi testuale che mira a rinvenire i salti (o le continuità) di *episteme* in una data cultura,<sup>48</sup> che è quanto suggeriscono anche Lotman e Uspenskij quando affermano che «l'analisi semiotica di un documento deve sempre precedere quella storica»:<sup>49</sup> non si intende affatto che la dimensione storica sia priva di importanza o comunque svincolata dalla comprensione di un testo, quanto che il principio ultimo di costruzione del senso risiede nel testo stesso, che deve dunque essere confrontato con una serie sincronica e una diacronica solo dopo averne individuato la struttura soggiacente, per evidenziare le eventuali continuità o fratture e quale regime di legittimità lo ha reso possibile.

Il continuo rimando alle vicende e alle immagini di Abu Grahīb sulla scorta dei *Disastri della guerra* di Goya procede esattamente in questa direzione, non solo come gestione tematica, ma più propriamente come analogia figurale.<sup>50</sup> Ma si pensi anche al finale dell'*Elogio dell'individuo*, che articola un parallelo con la pittura del XX secolo sottolineandone la differenza rispetto al Rinascimento nel venir meno di un universo condiviso di valori interni alla comunità dove ha luogo il processo di individualizzazione; indipendentemente dal portato testuale esplicito, non si può forse leggere la diffusione delle pratiche di esibizione del sé nelle società contemporanee (*reality show*, *social network*, ecc.) come deriva perversa di questa individualizzazione al di fuori di ogni condivisione pregressa? È questa la direttrice lungo la quale si muove ad esempio Giovanni Careri nel suo lavoro dedicato alle rappresentazioni figurative della *Gerusalemme liberata* del XVII e XVIII secolo, che sottolinea proprio come, in un presente dominato dell'uso e dall'abuso degli effetti passionali delle immagini, sia indispensabile indagare quelle opere del passato che hanno codificato la relazione tra dimensione affettiva e configurazione visiva.<sup>51</sup>

In tutti questi esempi, lo studio delle forme non è mai disgiunto dall'analisi delle rela-

48 Al concetto di strutturalismo storico Calabrese ha dedicato le sue ultime ricerche e lezioni, poco prima della morte, dunque non vi è alcun luogo dove rinvenire una sistematizzazione definitiva; cfr. comunque STEFANO JACOVIELLO, *Appunti per domani*, in Omar Calabrese, *Il Neobarocco. Forme e dinamiche della cultura contemporanea*, Firenze-Lucca, La casa Usher, 2013, pp. 411-434.

49 JURIJ M. LOTMAN e BORIS A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1995, p. 47.

50 Cfr. TODOROV, *Goya*, cit.

51 Cfr. GIOVANNI CARERI, *La fabbrica degli affetti. La Gerusalemme liberata dai Carracci a Tiepolo*, Milano, Il Saggiatore, 2010.

zioni che il testo istituisce con il proprio spettatore, per definizione un soggetto empirico calato all'interno di una specifica realtà storica e culturale: antropologia ed ermeneutica sono così il correlato imprescindibile di questo tipo di approccio strutturale. L'anacronismo diventa inoltre uno strumento centrale per la comprensione dei testi del passato, a partire dalla nota proposta concettuale benjaminiana di «immagine dialettica»;<sup>52</sup> più in generale, si tratta di una ripresa del concetto di *Nachleben* – la vita postuma – avanzato da Warburg che, come si è visto, costituisce uno dei riferimenti centrali per la pratica analitica tratteggiata nelle pagine precedenti.<sup>53</sup>

È chiaro che questi temi sono necessariamente informati da un contesto culturale che li rende pensabili e legittimi; avrebbe avuto la stessa ampiezza, o addirittura avrebbe visto la luce, l'indagine sulla storia dell'individuo senza l'impresa di Michel Foucault di delineare una storia del soggetto in Occidente, ritornata al centro del dibattito nel 1997 con l'avvio della pubblicazione dei corsi tenuti al *Collège de France*?

Filosofia dell'arte e teoria critica trovano dunque un proficuo terreno di confronto come riflessione generale sulle immagini, sulla loro efficacia e sulle loro forme di articolazione del senso, avanzando ipotesi teoriche e metodologiche generali che mostrano una propria validità oltre gli spazi rigidi istituiti da discipline legate a una visione strettamente storicista. Una dichiarazione di poetica non immune da un'impostazione critica, intesa propriamente come diagnosi delle modalità di rappresentazione (anche) attraverso le quali costruiamo una nostra idea del mondo che ci circonda. Lasciamo, per l'ultima volta, che siano le parole di Todorov a riannodare i fili del percorso ora giunto al termine:

Una conclusione si impone davanti all'ampiezza di queste scoperte. Si sarebbe tentati, in un primo tempo, di credere che assistiamo qui a una vittoria dell'immagine sul significato: quest'ultimo ha perduto la tutela sul primo. La realtà, tuttavia, è più complessa. Il significato cessa di dettare la forma dell'immagine, ma non scompare affatto: la scelta di una forma anziché di un'altra è, essa stessa, portatrice di senso e di idee. Il pensiero rimane una delle dimensioni essenziali di questa pittura. Jacques Coene e Paul de Limbourg non “pensano” meno, né meno bene, di Guglielmo d'Occam o Nicola Cusano; costoro sono, allo stesso titolo, fondatori del mondo moderno. Semplicemente, anziché pensare attraverso il linguaggio, questo pensiero si manifesta nell'immagine (e più propriamente nelle modalità della rappresentazione), senza che quest'ultima abbia quale unica funzione quella di esprimerlo.<sup>54</sup>

L'arte e la vita: ciò che nell'artista può essere disgiunto, nello studioso ritrova il nesso originario di una reciproca presupposizione.

52 Cfr. WALTER BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi, 1997.

53 Sull'anacronismo, cfr. il primo numero della nuova serie di «Carte Semiotiche. Rivista internazionale di semiotica e teoria dell'immagine»: ANGELA MENGONI (a cura di), *Anacronie. La temporalità plurale delle immagini*, Firenze, La casa Usher, 2013.

54 TODOROV, *Elogio dell'individuo*, cit., p. 98.

## BIBLIOGRAFIA

- ALPERS, SVETLANA, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984. (Citato a p. 111.)
- ARASSE, DANIEL, *Annonciation/Énonciation. Remarques sur un énoncé pictural au Quattrocento*, in «Versus. Quaderni di studi semiotici», xxxvii (1984), pp. 3-17. (Citato a p. 113.)
- *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, 2006. (Citato a p. 106.)
- *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, Milano, Il Saggiatore, 2007. (Citato a p. 107.)
- *L'ambizione di Vermeer*, Torino, Einaudi, 2006. (Citato a p. 107.)
- *Non si vede niente. Descrizioni*, Torino, Einaudi, 2013. (Citato a p. 106.)
- BARTHES, ROLAND, *Dall'opera al testo*, in Idem, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 57-64. (Citato a p. 114.)
- *Sade, Fourier, Loyola. Seguito da 'Lezione'*, Torino, Einaudi, 2001. (Citato a p. 107.)
- BENJAMIN, WALTER, *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi, 1997. (Citato a p. 118.)
- BOIS, YVES-ALAN, DENIS HOLLIER, ROSALIND KRAUSS e HUBERT DAMISCH, *A Conversation with Hubert Damisch*, in «October», lxxxv (1998), pp. 3-17. (Citato a p. 109.)
- CALABRESE, OMAR, *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco*, Firenze-Lucca, La casa Usher, 2012. (Citato alle pp. 106, 108, 113, 119.)
- (a cura di), *Semiotica della pittura*, Milano, Il Saggiatore, 1980. (Citato a p. 113.)
- CARERI, GIOVANNI, *La fabbrica degli affetti. La Gerusalemme liberata dai Carracci a Tiepolo*, Milano, Il Saggiatore, 2010. (Citato a p. 117.)
- CORRAIN, LUCIA e TARCISIO LANCONI, *Introduzione*, in Omar Calabrese, *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco*, Firenze-Lucca, La casa Usher, 2012, pp. 11-28. (Citato a p. 108.)
- DAMISCH, HUBERT, *L'origine della prospettiva*, Napoli, Guida, 1992. (Citato a p. 113.)
- *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*, Genova, Costa & Nolan, 1984. (Citato a p. 109.)
- DELEUZE, GILLES, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1989. (Citato a p. 106.)
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007. (Citato a p. 106.)
- DINOI, MARCO, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Firenze, Le Lettere, 2008. (Citato a p. 113.)
- FARINELLI, FRANCO, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003. (Citato a p. 113.)
- FRIED, MICHAEL, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, University of California Press, 1980. (Citato a p. 110.)
- GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN, *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in *Semiotica in nuce*, a cura di Paolo Fabbri e Gianfranco Marrone, Roma, Meltemi, 2001, II, pp. 196-210. (Citato a p. 106.)

- JACOVIELLO, STEFANO, *Appunti per domani*, in Omar Calabrese, *Il Neobarocco. Forme e dinamiche della cultura contemporanea*, Firenze-Lucca, La casa Usher, 2013, pp. 411-434. (Citato a p. 117.)
- LOTMAN, JURIJ M. e BORIS A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1995. (Citato a p. 117.)
- MAMBROS DOS SANTOS, RICARDO, *Postfazione*, in Tzvetan Todorov, *Elogio del quotidiano. Saggio sulla pittura olandese del Seicento*, Roma, Apeiron, 2000, pp. 124-145. (Citato a p. 114.)
- MARIN, LOUIS, *Detruire la peinture*, Paris, Galilée, 1997. (Citato a p. 110.)
- *Opacità della pittura. Saggi sulla rappresentazione nel Quattrocento*, Firenze, La casa Usher, 2012. (Citato alle pp. 108, 116.)
- *Sublime Poussin*, Paris, Seuil, 1995. (Citato a p. 110.)
- MARRONE, GIANFRANCO, *L'invenzione del testo. Una nuova critica della cultura*, Roma-Bari, Laterza, 2010. (Citato a p. 115.)
- MARSCIANI, FRANCESCO, *Introduzione*, in Paul Ricœur e Algirdas Julien Greimas, *Tra semiotica ed ermeneutica*, a cura di Francesco Marsciani, Roma, Meltemi, 2000, pp. 7-19. (Citato a p. 107.)
- MAZZONI, GUIDO, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011. (Citato a p. 111.)
- MENGONI, ANGELA (a cura di), *Anacronie. La temporalità plurale delle immagini*, Firenze, La casa Usher, 2013. (Citato a p. 118.)
- MONTANI, PIETRO, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Roma, Carocci, 2007. (Citato a p. 113.)
- PAMUK, ORHAN, *Il mio nome è Rosso*, Torino, Einaudi, 2001. (Citato a p. 112.)
- PANOFSKY, ERWIN, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Milano, Feltrinelli, 1961. (Citato a p. 112.)
- PINOTTI, ANDREA e ANTONIO SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009. (Citato a p. 104.)
- RICŒUR, PAUL e ALGIRDAS JULIEN GREIMAS, *Tra semiotica ed ermeneutica*, a cura di Francesco Marsciani, Roma, Meltemi, 2000. (Citato alle pp. 107, 120.)
- STOICHITA, VICTOR I., *L'invenzione del quadro*, Milano, Il Saggiatore, 1998. (Citato a p. 107.)
- TODOROV, TZVETAN, *Elogio del quotidiano. Saggio sulla pittura olandese del Seicento*, Roma, Apeiron, 2000. (Citato alle pp. 104, 108-111, 114, 115, 120.)
- *Elogio dell'individuo. Saggio sulla pittura fiamminga del Rinascimento*, Roma, Apeiron, 2001. (Citato alle pp. 104, 106, 109-112, 114, 116, 118.)
- *Goya*, Milano, Garzanti, 2013. (Citato alle pp. 103, 106, 117.)
- *L'arte o la vita! Il caso Rembrandt*, Roma, Donzelli, 2011. (Citato alle pp. 106, 111.)
- *Simbolismo e interpretazione*, Napoli, Guida, 1986. (Citato a p. 107.)
- WARBURG, ABY, *Opere. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti*, 2 voll., Torino, Aragno, 2004-2007. (Citato a p. 106.)

## PAROLE CHIAVE

Oggetto teorico, testo, opacità, trasparenza, teoria dell'arte, anacronismo, Tzvetan Todorov.

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GIACOMO TAGLIANI, *Teoria e retorica delle immagini. Tzvetan Todorov e la pittura*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 1 (2014), pp. 103–121.

L'articolo è reperibile al sito [www.ticontre.org](http://www.ticontre.org).

## NOTIZIE DELL'AUTORE

Giacomo Tagliani (1982) è dottore di ricerca in Studi sulla rappresentazione visiva presso l'Istituto Italiano di Scienze Umane ed è membro del Centro di Semiotica e Teoria dell'Immagine "Omar Calabrese" presso il Dipartimento di Scienze Sociali, Politiche e Cognitive dell'Università degli Studi di Siena. È stato *visiting scholar* presso l'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi (2011/2012) e il California Institute of the Arts di Valencia (2012). È curatore del libro *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo* (Genova 2009) e ha pubblicato saggi e articoli sul cinema politico italiano e sui rapporti tra cinema e pittura in volumi collettivi e riviste internazionali.

[taglianig@yahoo.it](mailto:taglianig@yahoo.it)



## INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista *Ticontre. Teoria Testo Traduzione* e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



# SAGGI



## NARRARE LA GUERRA: DA *VITA E DESTINO* A *LE BENEVOLE*

CAMILLA PANICHI – *Università degli studi di Siena*

Questo saggio si concentra su due romanzi storici che hanno per argomento la Seconda guerra mondiale e lo sterminio degli ebrei d'Europa: *Vita e destino* di Vasilij Grossman (1980) e *Le Benevole* di Jonathan Littell (2006). La scelta è determinata sia dal rapporto esistente tra i due romanzi, sia dalla convinzione che essi rappresentino, per forma e contenuti, due diversi paradigmi attraverso i quali l'immaginario collettivo ha costruito la narrazione dell'evento guerra. Inoltre si tratta di opere che hanno, in tempi diversi, creato un caso letterario: *Le Benevole* ha sollevato molti problemi orientando il dibattito su temi etici piuttosto che estetici; *Vita e destino* ha subito la censura in Unione Sovietica. In questa sede si è scelto di analizzare i romanzi da una prospettiva strettamente letteraria, attraverso due argomenti: la legittimità della costruzione finzionale in rapporto al punto di vista dell'autore (testimone dei fatti narrati nel caso di Grossman, post-testimone nel caso di Littell) e l'analisi degli elementi romanzeschi di tradizione ottocentesca e modernista.

This paper focuses on two novels narrating the Second World War and the extermination of the Jews of Europe: *Life and Fate*, by Vasily Grossman (1980), and *The Kindly Ones* by Jonathan Littell (2006). These books have been chosen because they are closely related to each other and because they embody two different paradigms through which the Second World War has been represented. Moreover both *Life and Fate* and *The Kindly Ones* have been literary events: the first was censored in the Soviet Union, the second gave rise to a wide-ranging debate on ethical and aesthetical problems. The following paper analyzes these novels from a strictly literary perspective, focusing on two issues: the legitimacy of fiction (Grossman narrates the war from the standpoint of a witness, Littell, born in 1967, is in the position of the historian) and the relationship of these texts with the nineteenth-century narrative tradition and the modernist novel.

La notte del 15 febbraio del 1961 gli agenti del KGB perquisirono la casa di Vasilij Grossman prelevando tutte le copie manoscritte, le bozze, le minute e le bobine degli inchiostri della macchina da scrivere riguardanti il lavoro dei suoi ultimi cinque anni di vita.<sup>1</sup> Fortemente antisovietico nella denuncia dello stalinismo in quanto artefice dell'*Holodomor* e manifestazione di un sistema totalitario pari al nazismo, il romanzo *Žizn' i sud'ba* (*Vita e destino*)<sup>2</sup> rappresentava una minaccia e venne, di fatto, arrestato dalla polizia segreta di Stato. Grossman fece in tempo a salvare alcune copie del manoscritto consegnandole a degli amici e, dopo la caduta di Stalin – come testimonia una lettera a Chruščev<sup>3</sup> –, tentò in ogni modo di riabilitare la propria opera, ma inutilmente: morì nel 1964 senza avere indietro il proprio manoscritto.

<sup>1</sup> Si veda MYRIAM ANISSIMOV, *Vassili Grossman. Un écrivain de combat*, Paris, Seuil, 2012.

<sup>2</sup> VASILIJ GROSSMAN, *Žizn' i sud'ba*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980; VASILIJ GROSSMAN, *Vita e destino*, trad. da Claudia Zonghetti, Milano, Adelphi, 2008. Si è scelto questa edizione e non la prima uscita in Italia (VASILIJ GROSSMAN, *Vita e destino*, trad. da Cristina Bongiorno, Milano, Jaca Book, 1984), sia perché l'edizione Adelphi si basa sull'ultimo manoscritto ritrovato di *Vita e destino*, e dunque integrato di alcune parti, sia per una maggiore reperibilità del testo.

<sup>3</sup> La lettera, tradotta dal russo al francese da Luba Jurgenson, è riportata per intero in VASILIJ GROSSMAN, *Œuvres*, édition établie et présentée par Tzvetan Todorov, Paris, Laffont, 2006, p. 1007, dove si legge: «Un libro non è un'illustrazione diretta della visione dei dirigenti di partito o del movimento rivoluzionario. Un libro può entrare in contatto con certe visioni, può talvolta fondersi o può entrare in contraddizione con queste, ma un libro esprime inevitabilmente il mondo interiore dello scrittore, i suoi sentimenti, le immagini

Quando *Vita e destino* riuscì a sottrarsi al controllo della censura sovietica, giungendo in Occidente,<sup>4</sup> non riscosse molte attenzioni: *Arcipelago Gulag* di Solženicyn era stato pubblicato già da un decennio, nel 1973 in Francia e l'anno successivo in Italia. Quello che si doveva sapere sugli orrori dei campi sovietici era già stato detto, riducendo così l'interesse e l'attenzione che un'opera-documento come *Vita e destino* avrebbe altrimenti suscitato. Su un piano strettamente storico-politico, durante la Guerra fredda i paesi occidentali filosovietici dovettero fare i conti con la verità sul comunismo, mentre quelli filoamericani trovarono ulteriori conferme della propria causa; questa bipartizione ricadde inevitabilmente sulle scelte editoriali dell'opera di Grossman.<sup>5</sup> Sul versante prettamente letterario, la marginalità cui *Vita e destino* fu costretto era dovuta al fatto che il libro fu pubblicato in un momento in cui i temi principali della letteratura europea erano altri. All'inizio degli anni Ottanta venne pubblicato prima in Svizzera e poi in Francia un romanzo di impianto ottocentesco, con evidenti richiami strutturali a *Guerra e pace* e con significative influenze čechoviane. Una narrazione monumentale sulla Seconda guerra mondiale che giungeva in Occidente con tutto il suo peso materiale (più di ottocento pagine) e dei contenuti (il peso del passato). Un macigno in caduta libera verso il futuro. Dunque, che cosa ha significato nella storia della letteratura questo libro? Apparentemente non molto. Osservando le tendenze della narrativa di fine Novecento, sembra che questo libro sia passato inosservato, probabilmente perché sentito come vecchio<sup>6</sup> e più assimilabile alle poetiche ottocentesche che non ai classici del modernismo come la *Recherche* o l'*Ulisse*.

Assumendo una prospettiva diacronica, intendo dimostrare che *Vita e destino* appartiene *anche* al nostro tempo: i contenuti e la forma con cui Grossman sceglie di narrare la storia tragica del Novecento, la nostra storia centrale e cruciale, senza la quale la nostra forma di vita oggi non sarebbe la stessa, appartengono a quelle «infrastrutture di lunga durata divenute egemoni all'inizio del XIX secolo [e che] occupano ancora il centro dello spazio letterario moderno».<sup>7</sup> Non è un caso, infatti, che la casa editrice Adelphi abbia deciso di ristampare il romanzo di Grossman nella nuova traduzione di Claudia Zonghetti

---

che gli sono più vicine e non può non essere soggettivo. Ce ne sono sempre stati di libri così. La letteratura non è un'eco; parla della vita e del dramma della vita a sua volta» (traduzione mia).

- 4 Cfr. SIMON PEREKOVIC MARKIŠ, *Le cas Grossman*, traduit du russe par Dominique Négrel, Paris, Julliard, 1983, SÉMION LIPKINE, *Le destin de Vassili Grossman*, traduit du russe par Alexis Berelowitch, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990 e in italiano MARCO DEL BUFALO, *Il disgelo senza primavera: il caso Grossman*, in «Studi Storici», XXXIX (1998), pp. 689-724.
- 5 MONIKA ZGUSTOVA, *La ricezione di Grossman ieri e oggi*, in *L'umano nell'uomo. Vasilij Grossman tra ideologie e domande eterne*, a cura di Pietro Tosco, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011, pp. 167-173, in particolare le pp. 170 e sgg.
- 6 Robert Chandler osserva che «dopo l'uscita delle prime traduzioni di *Vita e destino* a metà degli anni Ottanta, la fama di Grossman crebbe lentamente. Grossman non avrebbe apprezzato molto il postmodernismo e forse non è sorprendente che il postmodernismo non abbia apprezzato lui. Forse era più facile immaginare, durante il decennio successivo alla caduta del muro di Berlino, che ci si potesse liberare del peso della storia e credere che bastasse soltanto adottare altre metafore, altre immagini e la realtà si sarebbe trasformata. Oggi, tuttavia, [...] il realismo di Grossman sembra avere più valore che mai» (ROBERT CHANDLER, *Tutto scorre...: il dono della storia*, in *L'umano nell'uomo. Vasilij Grossman tra ideologie e domande eterne*, a cura di Pietro Tosco, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011, pp. 37-44, alle pp. 39-40).
- 7 GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 362.

nel 2008, ovvero nel pieno del dibattito critico attorno alla fine del postmoderno e del ritorno al reale.<sup>8</sup> Soprattutto, ciò che lo rende interessante e a noi vicino è l'operazione che sta alla base del romanzo: Grossman, corrispondente speciale di guerra per conto del giornale ufficiale dell'Armata Rossa, «Krasnaja Zvezda» (Stella Rossa), ha trasposto gli elementi osservati in presa diretta, non in un documentario ma in un romanzo; ha cioè costruito una narrazione a partire dalla propria esperienza e testimonianza, ma il risultato finale è stato un'opera di finzione; ha osservato i fatti e li ha rielaborati come una trama. È dunque legittimo chiedersi perché un testo imparentato con il XIX secolo ci interessi e ci riguardi a tal punto da costituire il modello di uno dei romanzi più controversi e discussi degli anni Zero: *Le Benevole* di Jonathan Littell.<sup>9</sup> Nel primo paragrafo mi concentrerò sull'influenza che l'opera di Grossman ha avuto nella scrittura di Littell, nei successivi analizzerò gli aspetti di continuità e discontinuità tra le due opere attraverso un'analisi dei *topoi* del romanzo de XIX e del XX secolo.

## I L'EREDITÀ DI VASILIJ GROSSMAN

Unione Sovietica 1955-1961 – Losanna 1980-1982; Barcellona – Francia 2001-2006. Sono questi i luoghi e i periodi di gestazione, e poi di pubblicazione, di *Vita e destino* di Vasilij Grossman e *Le Benevole* di Jonathan Littell. La distanza storica, culturale e geopolitica che intercorre tra le due opere è evidente. Tuttavia, pur non trascurando le differenze, la vicinanza dei temi trattati e la condivisione dell'architettura narrativa ci sottraggono al dominio dell'arbitrarietà legittimandone l'accostamento.

*Vita e destino* e *Le Benevole* concentrano la narrazione attorno a un nucleo storico-simbolico che ha per oggetto due eventi cardine del Novecento: la Seconda guerra mondiale e lo sterminio degli ebrei d'Europa. Nella gerarchia dei temi, la guerra e il trauma sono tra quelli che si prestano maggiormente allo sviluppo di alcuni dispositivi narrativi: dalla tecnica dello straniamento ai grandi affreschi storico-sociali, dall'intreccio alle digressioni descrittive, dall'azione romanzesca alle scene di vita quotidiana, dall'introspezione psicologica agli inserti filosofico-saggistici.

Distaccandosi dalla dimensione narrativa memoriale-testimoniale o prettamente resistenziale, sia *Vita e destino* che *Le Benevole* propongono, attraverso la narrazione di vite individuali collocate su uno sfondo storico-dinamico, un tipo di mimesi in grado di cogliere la totalità del mondo e dell'esperienza. Le due opere scelgono di narrare l'evento estremo per eccellenza, la guerra, e la sua deriva nel genocidio, avvalendosi delle strutture portanti del romanzo ottocentesco (la cornice storica, la linearità della trama, l'integrità dei personaggi), con le biforcazioni costituite dai dispositivi romanzeschi modernisti (il flusso di coscienza, lo straniamento e il saggismo). Se nel caso di Grossman tale ibri-

8 Cfr. ROMANO LUPERINI, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005, RAFFAELE DONNARUMMA, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne*, in «Allegoria», LVII (2007), pp. 26-54 e ancora il più recente MARIO DE CARO e MAURIZIO FERRARIS (a cura di), *Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione*, Torino, Einaudi, 2012.

9 JONATHAN LITTELL, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006. D'ora in poi faremo riferimento all'edizione italiana: JONATHAN LITTELL, *Le Benevole*, trad. da Margherita Botto, Torino, Einaudi, 2007.

dazione era considerata, all'epoca del realismo socialista,<sup>10</sup> un'innovazione cui guardare con sospetto, nel caso di Littell con altrettanto sospetto è stata giudicata un'operazione anacronistica.<sup>11</sup>

Giudicare in questo modo *Le Benevole* significa compiere un gesto critico ingenuo che indugia sulla superficie, per due motivi: il primo è che le strutture portanti del romanzo del XIX secolo non sono pervasive, ma sempre riprese e bilanciate da una spinta narrativa verticale, che squarcia il tessuto ottocentesco aprendo varchi nella direzione di dispositivi romanzeschi tipicamente modernisti come il metodo mitico, la narrazione surreale o onirica, l'elemento pulp di alcune scene, e il legame tra testo e struttura musicale.<sup>12</sup> Inoltre se si considera lo sviluppo delle forme letterarie e del genere romanzo, si osserva che *Le Benevole* appartiene a quella pluralità di narrazioni contemporanee ibride, difficilmente collocabili in categorie tassonomiche che, discostandosi dalla sperimentazione *tout court*, si annoverano nel solco della tradizione continuamente reinterpretata.

L'uso che Littell fa della tradizione è consapevole e sempre calibrato e per questo non risulta mai posticcio. *Le Benevole* è un testo complesso e stratificato che si compone di una fitta rete di riferimenti letterari. Questi possono essere manifesti, come le citazioni da Blanchot,<sup>13</sup> Flaubert<sup>14</sup> e Tertulliano,<sup>15</sup> o strutturali, come il ricorso al metodo mitico, che ha la funzione di richiamare l'attenzione sull'aspetto finzionale del romanzo e sul carattere tragico dell'eroe protagonista:<sup>16</sup> attraverso l'intreccio tra il tema pubblico e storico e quello delle vicende personali, gradualmente, scopriamo che il personaggio di Aue è costruito sul modello dell'Oreste di Eschilo. Non è mai esplicitamente detto, ma la narrazione procede per allusioni che progressivamente chiariscono il parallelismo: dall'epiteto di Clitemnestra «odiosa cagna»<sup>17</sup> riferito alla madre del protagonista, fino all'ultima frase, eponima, che chiude il romanzo: «Le Benevole avevano ritrovato le mie tracce».<sup>18</sup>

Benché Littell, nelle rare dichiarazioni rilasciate, non citi mai Grossman come modello, ma piuttosto Tolstoj o Stendhal,<sup>19</sup> un libro come *Le Benevole* non sarebbe stato

10 Come fa notare Myriam Anissimov, all'altezza del 1932 l'espressione 'realismo socialista' indica «una rappresentazione corretta e concreta, da un punto di vista storico, della realtà nel suo sviluppo rivoluzionario» (MYRIAM ANISSIMOV, *L'ebraicità di Vasilij Grossman*, in *L'umano nell'uomo. Vasilij Grossman tra ideologie e domande eterne*, a cura di Pietro Tosco, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011, pp. 113-130)

11 SYLVAIN BOURMEAU, *Bête à Goncourt*, in *Les Inrockuptibles*, 526, 24 octobre 2004, p. 69.

12 Cfr. CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Il vero e il convenzionale*, Torino, UTET, 2012, pp. 169 e sgg.

13 LITTELL, *Le Benevole*, cit., p. 483.

14 *Ivi*, p. 848.

15 *Ivi*, ps. 182 e p. 246.

16 JONAS GRETHLEIN, S. S. *Officers as Tragic Heroes? Jonathan Littell's Les Bienveillantes and the Narrative Representation of the Shoah*, in «A Quarterly Journal of Aesthetics, Poetics, Stylistics, and Literary Criticism», XLIV (2010), pp. 566-585. Grethlein parla del ricorso al mito come di un «hyper-coding» (pp. 572 e sgg.) necessario alla rimessa degli aspetti finzionali della narrazione.

17 LITTELL, *Le Benevole*, cit., p. 497.

18 *Ivi*, p. 943.

19 JONATHAN LITTELL e RICHARD MILLET, *Conversation à Beyrouth*, in «Le Débat», CXLIV (2007), pp. 4-24. Littell dichiara: «Stendhal non è mai stato ad Austerlitz [...] la grande scena di guerra che descrive, quella di Austerlitz, ha completamente reinventato la narrazione della guerra. Ha preso tutto ciò che conosceva per inventare o reinventare, questa scena di guerra completamente allucinante in cui non c'è combattimento. Tolstoj ha fatto lo stesso con *Guerra e pace*; ha scritto di una guerra che era già vecchia di cinquanta anni nel

possibile senza la mediazione di *Vita e destino*. Da questo romanzo Littell non solo riprende i temi (la guerra sul fronte orientale, la presa di Stalingrado, lo sterminio del popolo ebraico), ma anche la tecnica narrativa. Il rapporto tra le due opere è strutturale, e permette a Littell di collocare il proprio lavoro all'interno di una famiglia riconoscibile: il romanzo storico e, nello specifico, il romanzo di guerra.

Tra i molti esempi, il caso di filiazione più evidente – e che in entrambi i romanzi si colloca esattamente nel primo terzo della narrazione – è l'episodio dell'interrogatorio tra il protagonista Aue e il prigioniero russo Pravdin,<sup>20</sup> specularmente all'interrogatorio, descritto da Grossman, tra l'ufficiale tedesco Liss e il prigioniero politico Mostovskoj.<sup>21</sup> I personaggi discutono e si confrontano sulla similarità e sulle differenze ideologiche fra comunismo e nazionalsocialismo. In *Vita e destino* è l'ufficiale tedesco a sostenere una somiglianza tra i due regimi: «Quando io e lei ci guardiamo in faccia [...] è come se ci guardassimo allo specchio. È questa la tragedia della nostra epoca», dice Liss.<sup>22</sup> Mentre nel romanzo di Littell è il russo Pravdin a sostenere questa tesi: «Alla fine, i nostri due sistemi non sono poi così diversi. Nel principio, perlomeno».<sup>23</sup>

Tralasciando l'analisi dei contenuti, che pure meritano attenzione, ma che ci allontanerebbe dal nostro discorso, ciò che qui interessa è che sia Grossman che Littell, nonostante la distanza storica che li separa, rispondono alla medesima esigenza: immettere nel flusso della narrazione parti teoriche o riflessive sulla natura del totalitarismo, sulla violenza di Stato, sul concetto di bene e di male, ovvero supportare la costruzione finzionale con il *medium* del concetto. Ciò considerato, vedremo che entrambe le narrazioni poggiano su una base concettuale che, assieme alla dialettica tra storie individuali e destini generali, rende 'familiari' i due romanzi. Cercheremo di approfondire questi aspetti attraverso un'analisi dei dispositivi romanzeschi dominanti.

## 2 UN OTTOCENTO DI LUNGA DURATA

Il primo aspetto tipicamente ottocentesco di *Vita e destino* riguarda l'inclinazione prospettica: una focalizzazione zero, in cui il narratore monolitico e onnisciente osserva con distacco, giudica, interviene pesantemente nel tessuto narrativo tenendo così insieme i fili della storia. Il secondo aspetto riguarda invece la struttura del romanzo: la narrazione è incentrata sulle vicende private di una famiglia moscovita, intrecciate alla vita di altri personaggi su uno sfondo storico determinato (la Seconda guerra mondiale). Il modello è il romanzo di famiglia e di destino<sup>24</sup> che troviamo in Tolstoj, Balzac o in George Eliot ed è particolarmente efficace perché permette di seguire la vita privata e intima dei personaggi all'interno di una narrazione corale e polifonica in continua dialettica con gli eventi storico-politici. Un elemento ricorrente in questo tipo di narrazioni è la presenza di un *telos* come motore dell'azione: in *Guerra e pace* i personaggi sono sempre mossi da un

momento in cui lui scriveva» (p. 5, traduzione mia).

20 LITTELL, *Le Benevole*, cit., pp. 379-388.

21 GROSSMAN, *Vita e destino*, cit., pp. 374-388.

22 *Ivi*, p. 376.

23 LITTELL, *Le Benevole*, cit., p. 381.

24 MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., p. 285 e *passim* (pp. 303 e sgg.).

fine e la loro immagine ultima è quella di un compimento del percorso di formazione o di vita. Anche in *Vita e destino* i personaggi sono animati da scopi e la loro vita sembra orientata da un'urgenza di palingenesi ma, a ben vedere, qui la vita non si conclude: a differenza dei personaggi tolstojani, seguiti dall'infanzia fino all'età adulta (come nel caso di Nataša Rostova), la vicenda dei personaggi di *Vita e destino* a un certo punto si arresta anche perché lo spazio dedicato a ciascun personaggio si riduce notevolmente a causa della grande quantità di individui ed esistenze che vengono messi in scena. Sebbene l'attenzione di Grossman per ogni singola vita costituisca un tratto distintivo della sua poetica, la narrazione, di fatto, decentra le vicende singolari dei personaggi e le loro peripezie. Spie stilistiche come gli incontri romanzeschi e l'intreccio sono ridotti al minimo, mentre il cono della narrazione si dilata.

Lo sfondo storico e l'ambientazione assumono un ruolo di primo piano: la guerra, sintesi di ogni evento estremo, condiziona la possibilità di azione e di scelta individuale dei personaggi, subordinandoli alla forza delle circostanze esterne. Seguire il destino di pochi individui diviene impossibile, così come stabilire chi siano i protagonisti del romanzo. Come la Storia avanza indipendentemente dagli individui, anche i meccanismi umani procedono *iuxta propria principia*. Tale convinzione si è così radicata in Grossman che nel finale del romanzo sceglie di non dare voce a uno o più personaggi di cui finora avevamo seguito le vicende, ma a degli sconosciuti. Questi, privati del nome, sono noti solamente per il loro ruolo sociale, nella forma di vita che assumono e rappresentano per se stessi e per gli altri in quanto 'vecchia', 'inquilina', 'marito', 'bambino':

Camminavano senza parlare; erano insieme, per questo tutto era così bello, per questo era primavera.

Si fermarono nello stesso momento senza bisogno di dirselo. Due prosperi fringuelli su un ramo d'abete. Il rosso sui loro petti pasciuti sembrava un fiore sbocciato da quella neve stregata. C'era un silenzio strano, stupefacente per quell'ora [...] E in quella penombra fresca, sotto la neve, riposava la vita passata: la gioia di un appuntamento d'amore, il timido chiacchiericcio d'aprile degli uccelli, i primi incontri con quegli strani vicini che sarebbero diventati familiari. Dormivano i forti e dormivano i deboli, dormivano gli intrepidi e pavidì, i felici e gli infelici. Quella casa abbandonata e vuota dava l'ultimo saluto ai suoi morti, a chi l'aveva lasciata per sempre.

Eppure nel freddo del bosco la primavera si percepiva meglio che sulla radura illuminata dal sole. Il silenzio del bosco era più triste del silenzio d'autunno. In quell'assenza di suoni si udivano le lacrime versate sui caduti e la gioia furiosa della vita...

Era ancora buio, faceva freddo, ma tra pochissimo porte e finestre si sarebbero spalancate e quella casa avrebbe ripreso vita, riempiendosi di risa e pianti di bambini, dei passi frettolosi di una donna e di quelli decisi del padrone di casa.

Restarono fermi, senza parlare, con i sacchi per il pane in mano.<sup>25</sup>

Che il romanzo si concluda su queste figure anonime da un lato indica che la narrazione, sulla scia della Storia, persegue i propri fini indipendentemente dal destino dei personaggi, dall'altro è indice del fatto che più di tutti per Grossman conta l'uomo, anche

<sup>25</sup> GROSSMAN, *Vita e destino*, cit., pp. 826-827.

quella parte a cui non è dato nome, ma che esiste, è lì e la cui esistenza è degna di attenzione, poiché ogni esistenza ha un suo valore intrinseco ed è regolata da valori propri e perciò indiscutibili.

Anche la struttura delle *Benevole* si attiene ad alcune costanti tipiche del romanzo del XIX secolo. Uno degli elementi più evidenti è la linearità della trama la cui storia procede in maniera ordinata da un punto d'origine (giugno 1941), a un punto d'arrivo (aprile del 1945). Il nucleo primario è costituito dalle vicende del personaggio Maximilien Aue. La temporalità è dunque organizzata attorno a una determinata stagione della vita del protagonista e, benché la narrazione sia condotta in prima persona, il tempo della storia coincide con il tempo del racconto. La voce del narratore racconta il proprio passato da un presente non definito<sup>26</sup> e per farlo si avvale di due tecniche: il *mémoire* e il tempo verbale dell'aoristo – tipicamente ottocentesco –, che fonde l'azione nel suo svolgersi all'azione già compiuta.

A differenza di quanto accade in *Vita e destino*, *Le Benevole* presenta una grande quantità d'incontri romanzeschi: i personaggi, proprio come quelli di *Guerra e pace*, si incontrano continuamente. È il caso delle improvvise e assurde apparizioni dei due agenti della Kripo, Clemens e Weser, che kafkianamente inseguono e perseguono Aue nei luoghi più disparati: prima a Berlino, poi in Pomerania, poi di nuovo a Berlino nei tunnel della metropolitana e infine allo zoo.<sup>27</sup> E così avviene per gli incontri tra Aue e l'amico alter-ego Thomas.<sup>28</sup> Aue è un personaggio sempre in movimento; come una sorta di picaro novecentesco, attraversa l'Europa della Seconda guerra mondiale devastata dalla morte e dalla distruzione: assiste alle esecuzioni di massa in Ucraina, si trova a Babi-Yar e poi a Kiev, di lì viene trasferito nel Caucaso e poi a Stalingrado durante l'assedio in cui verrà ferito; torna a Berlino, si sposta a Parigi e poi nel sud della Francia ad Antibes, di nuovo a Berlino si reca poi in visita ai campi di Auschwitz, trascorre un periodo in Pomerania per poi tornare a Berlino nella fase conclusiva dell'invasione sovietica.

Considerato questo intreccio, talora eccessivo, il romanzo assume tuttavia i caratteri della narrazione di destino: è la vita particolare dell'ex ufficiale delle SS che seguiamo e che suscita interesse poiché, grazie alla prospettiva dell'*ich-Erzähler*, veniamo a conoscenza di quelle «sfere di esistenza cui la storiografia moderna non ha accesso».<sup>29</sup> A questo proposito in maniera quasi inquinante, il fascino delle *Benevole* consiste anche nella capacità di ammaestrare e piegare alle esigenze della narrazione la continua dialettica tra eventi tragici e necessità individuali, tra orrore e quotidianità. Littell non si limita a dare una descrizione dell'orrore dello sterminio, ma lo innesta nelle inezie della vita di tutti i giorni, con le implicazioni che un'operazione simile comporta. Particolare attenzione è data a quelle dinamiche che coinvolgono le difficoltà materiali, pratiche e tecniche, e la complessità degli imprevisti che la messa in atto di gesti tragici comporta, come per esem-

26 In *Le Benevole*, a p. 16 il narratore dice: «il defunto Obersturmbannführer Eichmann». Eichmann muore nel 1962; considerando che il narratore è nato nel 1913, il presente da cui Aue racconta è presumibilmente un tempo compreso tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70.

27 Si veda LITTELL, *Le Benevole*, cit., alle pp. 709-712, 721-723, 729-730, 774-776, 829, 860-861, 934-938 e 942.

28 Cfr. *ivi*, alle pp. 54, 343, 887 e 942.

29 GUIDO MAZZONI, *Il libro in questione: Le Benevole*, in «Allegoria», LVIII (2008), pp. 231-239, a p. 232.

pio il problema della ‘meccanica’ dello sterminio<sup>30</sup> o dell’organizzazione dei trasporti o le difficoltà di approvvigionamento dei soldati al fronte:

I tiratori tedeschi venivano rimpiazzati ogni ora e chi non sparava li riforniva di rum e riempiva i caricatori. Gli ufficiali parlavano poco, alcuni tentavano di nascondere l’emozione, L’Ortskommandantur aveva fatto venire una cucina da campo e un pastore militare preparava del tè per riscaldare gli Orpo e i membri del Sonderkommando. All’ora di pranzo, gli ufficiali superiori tornarono in città, ma i subalterni rimasero a mangiare con gli uomini. Dato che le esecuzioni dovevano continuare senza sosta la mensa fu allestita più in basso, in un avvallamento dal quale non si vedeva il burrone. Il gruppo era responsabile dell’approvvigionamento; quando fu tirato fuori lo scatolame, alla vista di razioni di sanguinaccio, gli uomini si misero a imprecare e gridare violentemente. Häfner, che aveva appena passato un’ora a somministrare colpi di grazia, urlava scaraventando a terra le scatole aperte: «Ma cos’è questa porcheria?»; dietro di me, un Waffen-SS vomitava rumorosamente. Anch’io ero livido, la vista del sanguinaccio mi rivoltava lo stomaco.<sup>31</sup>

L’umanità che Littell descrive non ha nulla di disumano, anzi è, al contrario, troppo umana.<sup>32</sup> Quello che Littell ci sta dicendo è che gli uomini, posti in condizione di vita limite, rispondono a esigenze che sono prima di tutto individuali e di conservazione. La stessa forma di darwinismo si incontra spesso anche in *Vita e destino*; ne è un esempio l’episodio del rientro a Mosca, dopo lo sfollamento, della famiglia Strum, le cui uniche preoccupazioni – nonostante l’alone di morte, la perdita delle persone care e il pericolo – sono quelle di verificare il funzionamento del telefono e di procurarsi del cibo. Che cosa significa questa continua distrazione a cui i personaggi sono sottoposti mentre fuori o attorno dominano la devastazione e la morte? Significa che la vita, nonostante tutto, va avanti e torna a riempirsi delle piccole e intime preoccupazioni che nel quotidiano assumono peso e dimensioni enormi.

Sia in Grossman che in Littell, ad ogni livello della narrazione il continuo ritornare sui minimi aspetti della vita quotidiana riduce e in parte relativizza la percezione del valore assoluto e contingente che certi stati d’eccezione ed eventi traumatici producono sulle vite degli individui. L’importanza e lo spazio che vengono concessi in entrambi i romanzi alla rappresentazione seria e problematica del quotidiano è una delle marche distintive del romanzo ottocentesco e ha una funzione narrativa molto potente: da un lato restituisce un piano di realtà legittimandone la narrazione, dall’altro ci dice che le trame,

30 «Si studiarono attentamente le mappe, bisognava disporre i cordoni di sicurezza, prevedere i percorsi e pianificare i trasporti; una riduzione del numero di camion e della distanza avrebbe permesso di economizzare benzina; era inoltre necessario pensare alle munizioni e all’approvvigionamento delle truppe; tutto doveva essere calcolato. A tale scopo bisognava anche definire il metodo di esecuzione: alla fine Blobel decise per una variante del *Sardinenpackung*» (LITTELL, *Le Benevole*, cit., p. 118).

31 *Ivi*, pp. 124-125.

32 A differenza di quanto sostiene buona parte della critica francese, che giudica duramente i comportamenti dei personaggi qui rappresentati, considerati privi di morale e disumani. Si veda MARC LEMONIER, *Les Bienveillantes décryptées*, Paris, Le Pré aux Clercs, 2007. Sul tema della derealizzazione storica si sono invece espressi CLAUDE LANZMANN, *Les Bienveillantes, vénéneuse fleur du mal*, in *Le Journal du Dimanche*, 17 settembre 2007 e EDUARD HUSSON, *Les Bienveillantes, un canular déplacé*, in *Le Figaro*, 8 novembre 2006.

reagendo ai principi estetici ed organizzativi di un discorso di lunga durata, dialogano continuamente con la tradizione.

### 3 VERTICALITÀ NOVECENTESCA

Finora abbiamo visto come alcuni dispositivi propri del romanzo ottocentesco siano transitati nella scrittura di Grossman e Littell. Tuttavia sono stati filtrati da una sensibilità che si è formata nel XX secolo e che di questa epoca reca il segno. Elementi tipicamente modernisti come il romanzo-saggio, le epifanie,<sup>33</sup> il prospettivismo e la narrazione onirica<sup>34</sup> imprimono un movimento centrifugo alla narrazione storica senza però deistoricizzarla o renderla atemporale. Prendiamo come esempio il saggismo, che in *Vita e destino* e nelle *Benevole* funziona da riempitivo della trama e si sviluppa sostanzialmente su due livelli: il primo è costituito dall'intervento del narratore onnisciente che, proprio come Tolstoj, interrompe la narrazione per dare spazio alla riflessione in forma di saggio. Il secondo livello è delegato alla sfera del dialogo e degli incontri in cui, nella più classica situazione del 'salotto', i personaggi discutono di politica, di letteratura e di scienza.<sup>35</sup> Anche i pasti<sup>36</sup> rappresentano un momento fondamentale di dialogo e confronto; un'occasione in cui il discorso politico quasi sempre si confonde con la banalità del quotidiano producendo un rumore di fondo continuo:

- 33 In Grossman la rivelazione del senso non scaturisce mai da cose banali, raramente dall'incontro con un oggetto; l'epifania si carica di senso acquisendo il valore di una rivelazione interiore che, come fa notare Marco Sisto, «avviene sempre a causa non di un estraniamento, ma dell'intervento di un elemento della realtà che scuote l'esistenza dei personaggi», riconducendoli per un momento a se stessi (MARCO SISTO, *Vasilij Grossman: il realismo materno contro l'ideologia*, in *Il romanzo della libertà. Vasilij Grossman tra i classici del XX secolo*, a cura di Giovanni Maddalena e Pietro Tosco, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007, pp. 199-206, a p. 204).
- 34 Il ricorso all'inserimento dei sogni e il sonno angoscioso è un tratto tipico dell'*epos*, ma nelle *Benevole* ha una modalità del tutto diversa. I sogni di Aue si arricchiscono di immagini tipiche della modernità (sono frequenti i treni e i metrò, p. 159 e 607) o esprimono i turbamenti profondi dell'inconscio, come la paura del corpo femminile (p. 109 e pp. 847-848), le fantasie sessuali e incestuose e l'ossessione per le deiezioni (p. 112) – dovuta alle pessime condizioni alimentari ed igieniche della vita 'diurna' –, che esploderà, nella sezione *Aria*, in un delirio allucinatorio di coprofagia (pp. 874, 877 e 882) e sadismo: la narrazione è infatti un lungo percorso di risalita alle radici dell'io turbato di Aue, percorso dal quale non tenta minimamente di fuggire. Questa alternanza tra sogno e memoria, non aggiunge nulla al senso complessivo della narrazione; è una licenza che Littell si prende per dare sfogo alla vita interiore e alla psiche conturbata del personaggio. Una licenza che però crea un varco nel tessuto narrativo sospendendo la temporalità storica e allontanando fortemente il protagonista dalla vita sociale e politica, a voler sottolineare una volta di più che la ribellione al grigiore burocratico e all'orrore della guerra, all'ideologia e al potere totalitario è possibile solo nella dimensione psichica e a costo della perdita del principio di realtà (p. 873).
- 35 Ne è un esempio, in *Vita e destino*, l'incontro tra Strum, Sokolov, Karimov e Mad'jarov che, dopo il lavoro, davanti a un tè, partendo da una discussione strettamente letteraria, scivolano sul politico per poi imbastire una sorta di filosofia dell'umanesimo illuminato delle radici, pre-cristiano, in cui l'uomo, nella sua essenza di individuo, viene prima di tutto. Il vessilifero di questi valori è Čechov e perciò il più autenticamente democratico perché come sostiene Mad'jarov nella discussione «Čechov s'è caricato sulle spalle la mai nata democrazia russa [...] ha portato nel nostro immaginario tutta la Russia nella sua imponenza, tutte le sue classi, tutti i ceti sociali e le età [...] E come nessuno aveva fatto prima di lui, nemmeno Tolstoj, ha detto: siamo prima di tutto esseri umani [...] Siamo tutti uguali perché siamo tutti esseri umani» (pp. 266-267).
- 36 Cfr. DANIEL MENDELSON, *Trasgressione*, in Idem, *Bellezza e fragilità*, trad. da Luca Briasco, Vicenza, Neri Pozza, 2009.

Thomas alzò le spalle: «Di questo possiamo occuparci senza di lui. Ad ogni modo, storicamente l'OUN non è mai stata antisemita. Solo grazie a Stalin si sono un po' spostati in quella direzione». «Forse è vero, – riconobbe pacatamente Weber. – Ma c'è comunque un fondamento, nello stretto legame fra gli ebrei e i proprietari polacchi». Arrivarono le portate: anatra arrosto farcita di mele, con purè e rape alla griglia. Thomas ci servì. «Fantastico», commentò Weber. «Sì, ottimo, – approvò Oberländer. – È una specialità della regione?» «Sì, – spiegò Thomas fra un boccone e l'altro. – L'anatra viene preparata con maggiorana e aglio. Di solito si serve con una zuppa al sangue d'anatra come primo, ma oggi non hanno potuto prepararla».<sup>37</sup>

Considerati questi aspetti, il saggismo di Grossman e quello di Littell si distinguono anche per la differente prospettiva del narratore; i personaggi di *Vita e destino* raramente riflettono e divagano su concetti generali: è difficile che un singolo personaggio si faccia soggetto riflettente come accade ad Aue, le cui riflessioni in prima persona coincidono con quelle del narratore, creando una fusione tra saggismo e flusso di coscienza. Questo non significa che ai personaggi di *Vita e destino*, in quanto 'parlati' e 'agiti' da un narratore onnisciente, siano sottratte la vita interiore e l'attività psichica, ma significa che il saggismo non coincide con il pensiero dei personaggi e che la riflessione astratta resta fuori dal discorso interiore.

Un altro dispositivo romanzesco peculiare dei due romanzi è il prospettivismo. La specificità del prospettivismo grossmaniano consiste nel fatto che i vari punti di vista impiegati spesso si equivalgono, vengono posti dal narratore sullo stesso piano, hanno lo stesso valore semantico e sono perciò degni della stessa attenzione. La molteplicità dei fuochi è trasversale e nella scala gerarchica dei personaggi troviamo 'tipi' di ogni classe sociale e genere: dallo scienziato nucleare alla contadina della steppa calmuca, dal soldato semplice all'alto funzionario di partito. Addirittura Grossman si prende la licenza di dare voce a figure storiche reali, dando vita ai pensieri, le preoccupazioni e i dubbi di Stalin e di Hitler, mettendoli così in corrispondenza e facendo dialogare le due figure con tutta la portata simbolica e politica di questo accostamento.<sup>38</sup> Il diritto alla rappresentazione non è dato soltanto al popolo russo in tutte le sue possibili declinazioni; Grossman accoglie anche la voce di coloro ai quali non spetterebbe la parola: il nemico, il soldato tedesco, che nelle rappresentazioni ufficiali era l'incarnazione di ogni male, è qui descritto dal narratore non come «una categoria astratta da cui far discendere una colpa collettiva»,<sup>39</sup> ma nella sua natura di uomo e perciò ricondotto a una dimensione 'umana'. Quella stessa prospettiva è recuperata nelle *Benevole*, grazie ai molteplici registri impiegati da Littell che contribuiscono ad arricchire la narrazione, a rompere la monotonia

<sup>37</sup> LITTELL, *Le Benevole*, cit., p. 63.

<sup>38</sup> Si veda GROSSMAN, *Vita e destino*, cit., pp. 617-630. Per il trattamento romanzesco dei personaggi storici in *Vita e destino* si veda MICHEL AUCOUTURIER, *Vasilij Grossman e Lev Tolstoj: il romanzo e la filosofia della storia*, in *Il romanzo della libertà. Vasilij Grossman tra i classici del XX secolo*, a cura di Giovanni Maddalena e Pietro Tosco, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007, pp. 147-163.

<sup>39</sup> GABRIELE NISSIM, *Il pensatore del bene insensato*, in *L'umano nell'uomo. Vasilij Grossman tra ideologie e domande eterne*, a cura di Pietro Tosco, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011, pp. 193-215, a p. 208.

quasi maniacale dei dettagli economici, burocratici e tecnici che circondano la vita dei personaggi, e a caricare la storia di sovrasensi.

L'accusa più frequente rivolta all'operazione di Littell è di mostrare, secondo un prospettivismo che potremmo definire radicale, che il male in tutte le sue declinazioni – proprio come lo aveva definito Hannah Arendt –, è banale e che gli uomini che si sono trovati coinvolti, a vari livelli, nella macchina dello sterminio, *sono* uomini, come tutti. Le loro preoccupazioni sono preoccupazioni comuni, i loro comportamenti e i loro interessi sono comuni. Il fattore scioccante di una simile posizione consiste nel ribadire, dal principio alla fine, che l'alterità più radicale può essere inclusa nei confini di ciascun 'io':<sup>40</sup> non esistono carnefici, non esiste il disumano, «c'è solo l'umano e poi ancora l'umano».<sup>41</sup> Proprio per questo, in un momento di autocoscienza, Aue afferma:

Io sono colpevole, voi non lo siete, mi sta bene. Ma dovrete comunque essere capaci di dire a voi stessi che ciò che ho fatto io, l'avreste fatto anche voi. [...] tutti o quasi, in un dato complesso di circostanze, fanno ciò che viene detto loro di fare; e, scusatemi, se non ci sono molte probabilità che voi siate l'eccezione, non più di me».<sup>42</sup>

Da questa dichiarazione deriva l'assunzione cosciente di un relativismo spiazzante, per cui ogni scelta individuale viene annientata. La considerazione del fattore del condizionamento delle circostanze esterne sulle scelte etiche e comportamentali degli individui assume qui un valore assoluto. Questo non significa che Littell voglia negare il valore politico ed etico della Resistenza; significa che ha scelto di dare voce a quella parte di individui che, per motivi particolari, non si sono contrapposti al regime e hanno continuato ad eseguire ordini. Affermare che una simile prospettiva storica e identitaria non ha ragione di esistere significa negare alla storia una dignità ontologica.

#### 4 NARRARE LA GUERRA

Se è vero che il mondo in guerra diventa caos, *Vita e destino* e *Le Benevole* riproducono il mondo e il trauma della guerra al proprio interno senza che la forma romanzo si frammenti davanti all'anarchia dei fatti. Come abbiamo visto, in queste due opere lo spazio romanzesco si dilata a tal punto da includere una molteplicità di esistenze e ogni aspetto della vita e dell'esperienza individuale e collettiva. Una quantità difficilmente classificabile di nomi, personaggi, paesaggi, numeri, micro eventi, sullo sfondo del macro evento guerra, che si dipanano lungo il corso delle due narrazioni andando ad arricchire la trama e creando un tessuto di riferimenti storici, 'reali', attraverso i quali la narrazione si legittima. *Vita e destino* e *Le Benevole* affrontano la storia da un punto di vista che potremmo definire *ancora* moderno; c'è la storia nella sua essenza di Storia, non un orpello posticcio, funzionale alla rimessa di elementi del tutto eterogenei, ma una storia intesa come fatti e avvenimenti che danno il via all'azione narrativa, piegando le esigenze stesse

40 MARIA ANNA MARIANI, *Il libro in questione: Le Benevole*, in «Allegoria», LVIII (2008), pp. 226-231, a p. 229.

41 LITTELL, *Le Benevole*, cit., p. 569.

42 *Ivi*, p. 21.

dell'*entrelacement* e della costruzione dei personaggi. Ci sono gli urti della storia e ci sono le contraddizioni: tutti elementi estranei alle estetiche dominanti nell'orizzonte letterario degli ultimi venti anni.<sup>43</sup> Non crisi della rappresentazione, ma un'apertura estrema in cui si possono distinguere, hegelianamente, i tratti del modo epico grazie alla correlazione tra vite particolari e destini generali, quotidianità e stati d'eccezione, normalità ed esperienze limite, saggismo e avventura, descrizione e introspezione, allegorismo e storiografia. I due romanzi realizzano così un mondo restituendone la totalità e complessità attraverso un polimorfismo che può sì eccedere o essere debordante, ma che in una certa misura è sempre disciplinato dalla continua dialettica tra tradizione e modernismo.

*Vita e destino* e *Le Benevole* nascono dal medesimo evento, ma in epoche diverse; come diverse sono le esperienze e il contesto politico, sociale e culturale in cui Grossman e Littell si sono formati. Grossman ha vissuto l'epoca dello stalinismo, ha partecipato alla guerra sul fronte orientale e *Vita e destino* reca la traccia dell'esperienza diretta e della testimonianza, ma non solo: narrando gli ultimi istanti di vita di una donna dentro una camera a gas,<sup>44</sup> Grossman si è spinto oltre i confini del 'dicibile'. Questo episodio tragico dimostra che una costruzione estetica a partire dalla realtà, quando la realtà è Auschwitz, è possibile, anche se il narratore non è un testimone. Lo stesso vale per Littell; la legittimità di questa operazione risiede nell'uso dei dispositivi romanzeschi e della forma romanzo stessa che non si limita a dare rappresentazione della realtà ma *pone* essa stessa delle realtà.<sup>45</sup>

Grossman evita il pathos e la sacralizzazione della vittima; il suo discorso sull'umanità e sull'uomo viene prima del concetto di vittima come mitologia, come nuova religione contemporanea. Grossman scrive in un'epoca in cui le sovrastrutture di riconoscimento del senso non sono ancora cadute; concetti come Stato, ideologia e fede (che sia essa politica o religiosa) sono saldi. In un tale contesto storico, la vittima non è ancora divenuta cuore e centro di una comune condivisione di valori etici e morali, e soprattutto non è divenuta una figura *tipica*, perché prima di tutto è considerata da Grossman nella sua essenza di *essere umano*. Ed è grazie a questo che «la visione della Shoah di Grossman perde la sua unicità per ritrovare la sua universalità».<sup>46</sup>

*Vita e destino* collide con le idee di guerra e di mondo che l'Occidente è solito rappresentare, per questo oggi si ha la percezione che Grossman ci parli da un passato che non ci appartiene più. Le scene di guerra e dei massacri qui descritte, per quanto dolorose, non sono oscene e non recano traccia di una volontà di spettacolarizzazione; l'attacco dei carri armati di Novikov<sup>47</sup> o la difesa del civico sei barra uno<sup>48</sup> sono ben lontani dall'immaginario estetico post-umano proposto dagli elicotteri di *Apocalypse now* che solcano l'oceano al suono della *Cavalcata delle Valchirie*. In Grossman è ancora possibile rintracciare un

43 Cfr. LUPERINI, *La fine del postmoderno*, cit., pp. 7-15.

44 GROSSMAN, *Vita e destino*, cit., pp. 528-529.

45 Cfr. HANS BLUMENBERG, *Concetto di realtà e possibilità del romanzo*, in «Allegoria», LV (2007), pp. III-134.

46 MARCO BRESCIANI, *Il libro in questione: Vasilij S. Grossman, Vita e destino, 1980*, in «Allegoria», LXII (2010), pp. 94-105, a p. 99.

47 GROSSMAN, *Vita e destino*, cit., pp. 616 e seguenti.

48 Si veda *ivi*, capp. 58-61 del libro I e 17-24 del libro II.

umanesimo delle radici, un piano *ancora* umano sul quale si dà rappresentazione degli orrori della guerra.

Il romanzo di Littell narra invece l'estremo dalla prospettiva di chi ha potuto assistere al fallimento delle ideologie e al progressivo disgregarsi di quelle mitologie che sono fiorite dalle ceneri della Seconda guerra mondiale: il culto dell'individuo e del progresso, l'abbattimento delle frontiere e il capitalismo avanzato, la nascita delle società post-militari e il mutamento dei conflitti. Littell inquadra la Seconda guerra mondiale in un'ottica tutta presente, liquida, molecolare, e il romanzo, attraverso la voce narrante, si fa portatore di nuove istanze come la separazione degli individui in monadi e il trionfo assoluto del relativismo. L'idea di mondo narrata dalle *Benevole* è disforica: esprime una frattura insanabile tra io e mondo, tra desideri e necessità, tra abnegazione e tentativo di proteggere la propria micro-sfera di senso. Che il punto di vista di Littell ci piaccia o no, *Le Benevole*, attraverso lo sguardo di un personaggio 'scomodo', fa trasparire un senso del destino come pochi romanzi dell'epoca contemporanea sono riusciti a fare. Coniugando la tradizione del romanzo ottocentesco e novecentesco e i dispositivi del mito e della tragedia su uno sfondo storico dinamico, ci ha restituito un'immagine di realtà attraverso una ricostruzione storica coerente e la tensione stessa della Storia. Ma non solo: nell'imporre al lettore il volto umano dei carnefici,<sup>49</sup> *Le Benevole* si fa spia di un mutamento profondo, per cui un evento finora considerato assoluto come la Shoah può essere ripensato con un linguaggio diverso e perciò narrato da una prospettiva finora impensata. Lo sguardo più spaventoso e inquinante sulla realtà che ci viene restituito da questo romanzo attraverso la guerra e il genocidio è sì nella possibilità del male che risiede in ognuno di noi e nell'assunzione di un relativismo totalizzante come unica etica dominante dell'esistente, ma soprattutto nel peso schiacciante del fatalismo, nella mancanza assoluta di una comprensione reciproca e in una – seppur minima – forma di solidarietà.<sup>50</sup>

Nella ricerca del senso e del *telos* di ciascuna vita calata in un contesto disumanizzante come quello della guerra non c'è possibilità di salvezza: gli individui vivono per frammenti. Ogni scelta, giusta o sbagliata che sia, si paga a costo della rinuncia e del contagio dell'orrore – e questo si può scegliere di ignorarlo o guardarlo da vicino, come ha fatto Littell. È una prospettiva: nel tentativo strenuo di difesa del proprio microcosmo, l'individuo ne esce comunque sconfitto.

L'idea di catastrofe che porta in sé un evento come la guerra ha necessariamente esiti diversi a seconda della prospettiva diacronica e sincronica da cui il narratore osserva. Ma indipendentemente dall'immagine che dell'umanità e della vita viene data, *Vita e destino* e *Le Benevole* sono romanzi d'esperienza: forniscono un piano di realtà attraverso una

49 In una intervista, sollecitato a esprimere un giudizio sul proprio romanzo, Littell, citando Georges Bataille, risponde: «Ai carnefici non è data la parola, o, se parlano, lo fanno con la voce dello Stato». I carnefici parlano, ce ne sono alcuni che sono scribacchini. Raccontano allo stesso modo cose esatte in termini fattuali. Il modo in cui Treblinka era organizzato, per esempio. Eichman non mente durante il suo processo. Dice la verità. Nel momento in cui mi riferisco alla parola vera, penso a una parola che rivela i suoi abissi» (SAMUEL BLUMENFELD, *Il faudra du temps pour expliquer ce succès, entretien avec Jonathan Littell*, in *Le Monde Des Livres*, 17 novembre 2006, traduzione mia).

50 Si veda LITTELL, *Le Benevole*, cit., p. 719.

storia inclusiva e universale, si aprono al mondo e lo portano al proprio interno. Per questa ragione si configurano come opere totali in cui la narrazione dell'estremo, avendo per oggetto la vita nelle sue molteplici manifestazioni, restituisce una dimensione del vivere associato in cui l'esperienza – individuale o collettiva – era ancora *vissuta*, narrabile e tramandabile. Una dimensione fondativa per la vita di ciascun individuo perché intrecciata alle grandi soglie storiche. Per questo si ha l'impressione che le due opere provengano da lontano, da un passato che ci è appartenuto, che abbiamo conosciuto, e che ora confligge con la nostra esperienza di individui contemporanei. Tuttavia, è proprio in virtù di questa appartenenza retrospettiva che la narrazione dell'estremo ci riguarda: esaurendo il bisogno di esperienze attraverso la costruzione del mondo in trame, intercetta le traiettorie elementari della nostra forma di vita presente.

## BIBLIOGRAFIA

- ANISSIMOV, MYRIAM, *L'ebraicità di Vasilij Grossman*, in *L'umano nell'uomo. Vasilij Grossman tra ideologie e domande eterne*, a cura di Pietro Tosco, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011, pp. 113-130. (Citato a p. 128.)
- *Vassili Grossman. Un écrivain de combat*, Paris, Seuil, 2012. (Citato a p. 125.)
- AUCOUTURIER, MICHEL, *Vasilij Grossman e Lev Tolstoj: il romanzo e la filosofia della storia*, in *Il romanzo della libertà. Vasilij Grossman tra i classici del XX secolo*, a cura di Giovanni Maddalena e Pietro Tosco, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007, pp. 147-163. (Citato a p. 134.)
- BLUMENBERG, HANS, *Concetto di realtà e possibilità del romanzo*, in «Allegoria», LV (2007), pp. 111-134. (Citato a p. 136.)
- BLUMENFELD, SAMUEL, *Il faudra du temps pour expliquer ce succès, entretien avec Jonathan Littell*, in *Le Monde Des Livres*, 17 novembre 2006. (Citato a p. 137.)
- BOURMEAU, SYLVAIN, *Bête à Goncourt*, in *Les Inrockuptibles*, 526, 24 octobre 2004, p. 69. (Citato a p. 128.)
- BRESCIANI, MARCO, *Il libro in questione: Vasilij S. Grossman, Vita e destino, 1980*, in «Allegoria», LXII (2010), pp. 94-105. (Citato a p. 136.)
- CHANDLER, ROBERT, *Tutto scorre...: il dono della storia*, in *L'umano nell'uomo. Vasilij Grossman tra ideologie e domande eterne*, a cura di Pietro Tosco, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011, pp. 37-44. (Citato a p. 126.)
- DE CARO, MARIO e MAURIZIO FERRARIS (a cura di), *Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione*, Torino, Einaudi, 2012. (Citato a p. 127.)
- DEL BUFALO, MARCO, *Il disgelo senza primavera: il caso Grossman*, in «Studi Storici», XXXIX (1998), pp. 689-724. (Citato a p. 126.)
- DONNARUMMA, RAFFAELE, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne*, in «Allegoria», LVII (2007), pp. 26-54. (Citato a p. 127.)
- GRETHLEIN, JONAS, *S. S. Officers as Tragic Heroes? Jonathan Littell's Les Bienveillantes and the Narrative Representation of the Shoah*, in «A Quarterly Journal of Aesthetics, Poetics, Stylistics, and Literary Criticism», XLIV (2010), pp. 566-585. (Citato a p. 128.)

- GROSSMAN, VASILIJ, *Œuvres*, édition établie et présentée par Tzvetan Todorov, Paris, Laffont, 2006. (Citato a p. 125.)
- *Vita e destino*, trad. da Cristina Bongiorno, Milano, Jaca Book, 1984. (Citato a p. 125.)
- *Vita e destino*, trad. da Claudia Zonghetti, Milano, Adelphi, 2008. (Citato alle pp. 125, 129, 130, 134, 136.)
- *Žizn' i sud'ba*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980. (Citato a p. 125.)
- HUSSON, EDUARD, *Le Bienveillantes, un canular déplacé*, in *Le Figaro*, 8 novembre 2006. (Citato a p. 132.)
- LANZMANN, CLAUDE, *Les Bienveillantes, vénéneuse fleur du mal*, in *Le Journal du Dimanche*, 17 septembre 2007. (Citato a p. 132.)
- LEMONIER, MARC, *Les Bienveillantes décryptées*, Paris, Le Pré aux Clercs, 2007. (Citato a p. 132.)
- LIPKINE, SÉMION, *Le destin de Vassili Grossman*, traduit du russe par Alexis Berelovitch, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990. (Citato a p. 126.)
- LITTELL, JONATHAN, *Le Benevole*, trad. da Margherita Botto, Torino, Einaudi, 2007. (Citato alle pp. 127-129, 131, 132, 134, 135, 137.)
- *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006. (Citato a p. 127.)
- LITTELL, JONATHAN e RICHARD MILLET, *Conversation à Beyrouth*, in «Le Débat», CXLIV (2007), pp. 4-24. (Citato a p. 128.)
- LUPERINI, ROMANO, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005. (Citato alle pp. 127, 136.)
- MARIANI, MARIA ANNA, *Il libro in questione: Le Benevole*, in «Allegoria», LVIII (2008), pp. 226-231. (Citato a p. 135.)
- MARKIŠ, SIMON PEREKOVIČ, *Le cas Grossman*, traduit du russe par Dominique Nègrel, Paris, Julliard, 1983. (Citato a p. 126.)
- MAZZONI, GUIDO, *Il libro in questione: Le Benevole*, in «Allegoria», LVIII (2008), pp. 231-239. (Citato a p. 131.)
- *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011. (Citato alle pp. 126, 129.)
- MENDELSON, DANIEL, *Trasgressione*, in Idem, *Bellezza e fragilità*, trad. da Luca Briasco, Vicenza, Neri Pozza, 2009. (Citato a p. 133.)
- NISSIM, GABRIELE, *Il pensatore del bene insensato*, in *L'umano nell'uomo. Vasilij Grossman tra ideologie e domande eterne*, a cura di Pietro Tosco, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011, pp. 193-215. (Citato a p. 134.)
- SISTO, MARCO, *Vasilij Grossman: il realismo materno contro l'ideologia*, in *Il romanzo della libertà. Vasilij Grossman tra i classici del XX secolo*, a cura di Giovanni Madalena e Pietro Tosco, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007, pp. 199-206. (Citato a p. 133.)
- TIRINANZI DE MEDICI, CARLO, *Il vero e il convenzionale*, Torino, UTET, 2012. (Citato a p. 128.)
- ZGUSTOVA, MONIKA, *La ricezione di Grossman ieri e oggi*, in *L'umano nell'uomo. Vasilij Grossman tra ideologie e domande eterne*, a cura di Pietro Tosco, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011, pp. 167-173. (Citato a p. 126.)

### PAROLE CHIAVE

Guerra, trauma, romanzo, relativismo, umanesimo, immaginario collettivo, Jonathan Littell, Vasilij Grossman, *Vita e destino*, *Le Benevole*.

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

CAMILLA PANICHI, *Narrare la guerra: da Vita e destino a Le Benevole*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 1 (2014), pp. 125–140.

L'articolo è reperibile al sito [www.ticontre.org](http://www.ticontre.org).

### NOTIZIE DELL'AUTRICE

Camilla Panichi è nata nel 1986. Ha studiato a Siena ed è redattrice della rivista letteraria on-line *404: file not found* ([quattrocentroquattro.com](http://quattrocentroquattro.com)).

[camillapanichi@gmail.com](mailto:camillapanichi@gmail.com)



### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista *Ticontre. Teoria Testo Traduzione* e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

## INVENTARE L'ALTRO. FORME DI PSEUDO-TRADUZIONE NELLA SCRITTURA DI SALVATORE DI GIACOMO E LUIGI CAPUANA

VALENTINA FULGINITI – *University of Toronto*

Being an extreme case of fictitious representation of linguistic otherness, pseudo-translation challenges the idea of a fatal and exclusive link between language and national ethos, a fundamental notion in the Nineteenth-century linguistic and literary culture. The present article compares two emblematic cases of pseudo-translation in post-Unification Italian culture: Luigi Capuana's hoax *Un poeta danese* (published in 1882) and the earliest short stories published by Salvatore di Giacomo in 1878, mistakenly considered a plagiarizing translation from an uncredited German original. Their use of pseudo-translation is marked by opposite goals of parody and stylistic imitation; however, both authors challenge the fundamental assumption underlying the notion of «ethnicity of language». Pseudo-translation thus becomes a space of linguistic elaboration, complementary to the author's direct involvement in translating major European works into Italian (such as Ibsen's masterpiece *A House of Dolls*, which Capuana translated in 1891, and Edmond de Goncourt's novel *Sœur Philomèle*, which Di Giacomo translated in 1892). Translation thus provides a free space for authors to experiment with new expressive solutions and challenge commonplaces about language and identity: such reflection on the limits of language and nations represent a direct contribution to the linguistic unification of Italy.

Caso estremo di rappresentazione fittizia dell'alterità linguistica, la pseudo-traduzione chiama in causa l'idea del legame unico e «fatale» fra lingua e nazione – concetto fondamentale nella cultura linguistica del XIX secolo. L'articolo mette a confronto due casi emblematici di pseudo-traduzione nella cultura meridionale post-unitaria: la beffa letteraria di Luigi Capuana *Un poeta danese* (1882) e le «tedescherie» di Salvatore di Giacomo, gruppo di novelle pubblicate nel 1878 che molti considerarono (a torto) un plagio da ignoto autore tedesco. Questi opposti usi della pseudo-traduzione (parodico l'uno e involontario l'altro), mettono in discussione la tendenza a considerare l'«eticità» e l'intraducibilità di un testo come un indice del suo valore; al tempo stesso, la riflessione maturata in queste pratiche si intreccia alle traduzioni vere e proprie operate da entrambi gli autori: quella capuaniana di *Casa di bambola* (1891) e quella di Di Giacomo di *Suor Filomena* di E. de Goncourt (1892). La traduzione diventa quindi un vero e proprio laboratorio linguistico, luogo di una «strana teoria» che permette di esprimere dubbi sulle *idées reçues* riguardo a lingue e nazioni, senza tuttavia mettere in discussione la propria poetica autoriale. La riflessione sul rapporto tra lingue e sistemi letterari, condotta mediante il ricorso a pratiche traduttive e pseudo-traduttive, finisce così per intrecciarsi al più vasto processo di unificazione linguistica e culturale successivo all'Unità.

### INTRODUZIONE

Che cosa hanno in comune autori come Jorge Luis Borges, Montesquieu, Miguel de Cervantes, Mark Twain, James Macpherson? Ben poco, oltre al fatto di aver tutti presentato le proprie creazioni letterarie come traduzioni da altre lingue. Che si tratti di una variazione sul tema del «manoscritto ritrovato» o di una vera e propria beffa letteraria come nel caso dei *Canti di Ossian*, tali pratiche sono tutte leggibili nel segno della *pseudo-traduzione*.

La pseudo-traduzione è un caso estremo di rappresentazione fittizia dell'alterità linguistica ovvero, secondo la definizione di Jean-François Jeandillou, una «manipolazione» o «mistificazione letteraria».<sup>1</sup> Particolarmente congeniale al gusto romantico e lega-

1 JEAN-FRANÇOIS JEANDILLOU, *Esthétique de la mystification littéraire. Tactique et stratégie littéraire*, Paris, Minuit, 1994.

ta a doppio filo all'idea della lingua come espressione dell'ethos di un popolo, tale pratica vede un'enorme fioritura tra i secoli XVIII e XIX, parallelamente all'affermarsi di teorie che accentuano il legame tra lingua e nazione (a cominciare da quelle di Von Humboldt) e al sorgere di quelle «comunità immaginate» che Benedict Anderson ha riconosciuto nell'ideologia moderna della nazione.<sup>2</sup>

In questo saggio si esamineranno due casi di pseudo-traduzione nel periodo successivo all'Unità d'Italia: i racconti d'ambientazione tedesca di Salvatore di Giacomo, apparsi sul «Corriere di Napoli» nel 1878 ed erroneamente considerati un plagio da ignoto autore tedesco, e una pseudo-traduzione di Luigi Capuana, apparsa su «Il Fanfulla della domenica» nel 1882. Si tratta di due episodi di segno opposto (tanto involontario il primo, quanto parodico e intenzionale il secondo), ma comparabili per ragioni di ordine storico, letterario e culturale.

Com'è noto, i due scrittori si trovarono su fronti opposti nel dibattito letterario. Se Capuana fu il riconosciuto «capo dei naturalisti italiani» (almeno a prestar fede alla celebre ma contestata etichetta di Ojetti), Di Giacomo si auto-proclamava con orgoglio «verista sì, ma sentimentale». Se Capuana fu tra i primi seguaci italiani di Zola (al quale fu legato da un rapporto d'amicizia personale, suggellata da frequenti scambi di dagherrotipi e autoritratti),<sup>3</sup> Di Giacomo guardava più al realismo morboso e pittorico dei fratelli Goncourt, di cui tradusse in italiano il romanzo *Sœur Philomèle*, e non mancava di tradire la propria insofferenza verso l'esterofilia di Vittorio Pica.<sup>4</sup>

Non mancano, tuttavia, le somiglianze. Entrambi si cimentano con la traduzione dal francese: per Di Giacomo si tratta del già citato romanzo goncourtiano *Suor Filomena* (1892), mentre Capuana è il secondo traduttore italiano a cimentarsi con *Casa di bambola* (1891), che gli arriva nella versione francese di Prozor.<sup>5</sup> In entrambi i casi, la traduzione accompagna la genesi di uno stile, segnando il gusto pittorico delle novelle digiacomiane<sup>6</sup> e ispirando la ricerca di un nuovo dramma borghese per Capuana.

L'influsso delle traduzioni dalle altre lingue nazionali sulla formazione di un italiano unitario viene colto già da Bruno Migliorini nella sua monumentale *Storia della lingua italiana*. Per illustrare le difficoltà fronteggiate dai prosatori italiani nel periodo post-

2 BENEDICT ANDERSON, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1991, trad. it. *Comunità immaginate. Origini e diffusione dei nazionalismi*, a cura di Marco d'Eramo, Roma, Manifestolibri, 1996.

3 ANDREA NEMIZ, *Capuana, Verga, De Roberto fotografi*, Palermo, Edikronos, 1982.

4 È emblematica a riguardo la lettera indirizzata a Rocco Pagliara in data ignota (ma per cui Paola Villani individua il termine ante quem del 10 febbraio 1892), in cui Di Giacomo lamenta l'eccessiva esterofilia di Pica: «A me pare che l'articolo pecchi di questo, prima, di lunghezza, come al solito, secondo di troppa ammirazione. Poi non mi va per niente che in un giornale italiano si parli in ogni numero di cose francesi mentendo sugli autori. L'altro numero è pieno di de Goncourt e di un altro del quale non ricordo il nome, ecco, Duranty. Ora daccapo con il de Goncourt e la solita chiusa: speriamo che l'autore voglia darci [meno]» (PAOLA VILLANI, *La seduzione dell'arte. Pagliara, Di Giacomo, Pica: i carteggi*, Napoli, Guida, 2010, pp. 107-108).

5 Sull'episodio, si vedano almeno ROBERTO ALONGE, *Ibsen. L'opera e la fortuna scenica*, Firenze, Le Lettere, 1995 e LAURA CARETTI, *Capuana, Ibsen e la Duse*, a cura di Michelangelo Picone e Enrica Rossetti, Roma, Salerno, 1990.

6 Si veda a proposito il giudizio di Nunzio Ruggiero, formulato in VITTORIO PICA, *Votre fidèle ami de Naples. Lettere a Edmond de Goncourt, 1881-1896*, a cura di Nunzio Ruggiero, Napoli, Guida, 2004, p. 36.

unitario, lo storico della lingua sceglie infatti due traduzioni di un'opera emblematica, *L'assommoir* di Zola: da un lato, la lingua di schietta derivazione letteraria proposta dal napoletano Emmanuele Rocco (1879); dall'altro lato, i toscanismi del pistoiese Policarpo Petrocchi (1880).<sup>7</sup> La pratica della pseudo-traduzione va dunque letta e analizzata sullo sfondo di una vera e propria civiltà traduttiva, che contribuisce a definire uno standard di «prosa borghese» nella filigrana delle altre grandi tradizioni nazionali, e quella francese *in primis*.

In tale contesto, la traduzione diventa un vero e proprio laboratorio linguistico, in cui spiccano le pratiche auto-traduttive e poliglottiche dei due autori: pratiche che variano dalla collaborazione a traduzioni altrui alla scrupolosa revisione delle versioni tedesche e francesi dei propri lavori, fino a quel ricco capitolo che è l'auto-traduzione teatrale fra italiano e dialetti. Nelle prossime pagine, si tenterà di esaminare la rilevanza concettuale della pseudo-traduzione come il luogo di una «strana teoria», per ripensare la mistica dell'impossibilità di tradurre e dell'unicità fatale di ogni lingua.

## I LA PSEUDO-TRADUZIONE COME “INVENZIONE” DELL'ALTRO

Il legame tra etnicità della lingua, stereotipia e pseudo-traduzione è stato magistralmente affermato da Christine Lombez, che ha proposto una tassonomia delle pratiche pseudo-traduttive nella poesia francese del XIX secolo.<sup>8</sup>

Nel suo lavoro, Lombez individua diverse possibili funzioni della pseudo-traduzione: una funzione di distanziamento, con una conseguente «deresponsabilizzazione» autoriale, che permette di far trapelare messaggi altrimenti censurati; una funzione ideologica, come nel caso del poeta kazako Djamboul Djabaiëv (dietro al cui nome si cela una vera e propria “fabbrica” di pseudo-traduzioni in russo, volte a creare l'illusione di una cultura popolare kazaka coerente con l'ortodossia sovietica); o, infine, una funzione di rinnovamento letterario.<sup>9</sup> In quest'ultimo caso, l'auto-traduzione permette di «introduire de nouveaux sujets et modèles d'écriture dans un système littéraire récalcitrant à l'innovation»,<sup>10</sup> entrando così a pieno titolo nel novero delle scritture sperimentali e di ricerca.

David Martens insiste invece sulla funzione ironica di tale pratica, suggerendo che «les pseudo-traductions littéraires apparaissent comme un lieu de rencontre privilégié des poétiques de l'ironie et de la traduction»,<sup>11</sup> che intacca lo specifico modo di «autorità testuale» proprio del traduttore.<sup>12</sup>

Una lettura analoga ci viene dall'affermato teorico di traduttologia André Lefevere. In un articolo del 1981, Lefevere menziona il caso dell'auto-traduzione tra i vari possibi-

7 BRUNO MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Milano, Bompiani, 2007, pp. 606-608.

8 CHRISTINE LOMBEZ, *La 'traduction supposée' ou: de la place des pseudotraductions poétiques en France*, in «Linguistica Antverpiensia», IV (2005), New Series, pp. 107-122.

9 *Ivi*, pp. 110-111 e *passim*.

10 *Ivi*, p. 110.

11 DAVID MARTENS, *Au miroir de la pseudo-traduction. Ironisation du traduire et traduction de l'ironie*, in «Linguistica Antverpiensia», IX (2009), New Series, pp. 195-211, a p. 196.

12 *Ivi*, p. 197.

li esempi di «rifrazione letteraria», contrapponendo a una visione rigida e chiusa della letteratura come *corpus* una più dinamica idea di sistema. Le rifrazioni, afferma Lefevere, costituiscono una forza di rinnovamento: rendono vecchi testi disponibili a un nuovo pubblico, inseriscono nuovi elementi poetici nel sistema, oppure rendono nuove interpretazioni disponibili, creando un nuovo «testo» attraverso processi di cooperazione intertestuale. Per Lefevere, anche la pseudo-traduzione si configura come una strategia di rifrazione testuale o, per servirci delle parole dell'autore, «[a] quite legitimate strateg[y] aimed at circumventing mainly poetological and, to a certain extent, also ideological constraints».<sup>13</sup> La funzione ironica e parodica delle pseudo-traduzioni rappresenta dunque una strategia sotterranea di sovversione, che destabilizza il sistema dei generi letterari dall'interno:

One does not confront the Age of Reason or the Age of Chivalry head on, so to speak, not in its ideology and not in its dominant generic forms. One attacks under the cover of refraction, since one is aware (or afraid) that the original would not be acceptable to other refractors, the proclaimed or even appointed guardians of current orthodoxy: the critics.<sup>14</sup>

Tale visione è, naturalmente, debitrice alla celebre teoria dei polisistemi letterari proposta nel 1973 da Itamar Even-Zohar, secondo cui la visione della letteratura come sistema, già lanciata dal Formalismo russo, deve ulteriormente articolarsi in una più ampia nozione di polisistema, permettendo una più corretta comprensione delle interazioni tra diverse tradizioni nazionali e del rapporto tra sistemi letterari canonici e sistemi non-canonici, marginali, periferici (le cosiddette «letterature minori»)<sup>15</sup>.

Se da un lato la pseudo-traduzione destabilizza l'ortodossia letteraria e porta un salutare scompiglio nel sistema dei generi letterari, dall'altro lato essa appartiene al più vasto insieme delle finzioni di eteroglossia, o rappresentazioni artificiali della parola d'altri: quelle che David Bellos, nel suo recente volume *Is That a Fish in Your Ear?* ha definito «fictions of the foreign».<sup>16</sup>

A tal proposito, una teoria particolarmente utile è quella proposta da Meir Sternberg in un articolo intitolato *Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis*,<sup>17</sup> in cui l'autore traccia una vera e propria tassonomia delle finzioni d'alterità letteraria, suggerendo che il realismo linguistico debba essere giudicato in base alle specifiche convenzioni di realismo di ciascuna civiltà letteraria e non in base a un'idea universale, astratta e acronica. Sternberg individua tre possibili strategie del testo letterario in rapporto alla parola d'altri. La prima, definita restrizione referenziale [*referential restriction*], consiste

<sup>13</sup> ANDRÉ LEFEVERE, *Translated Literature. Towards an Integrated Theory*, in «Bulletin of the Midwest Modern Language Association», XIV (1981), pp. 68-78, p. 76.

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

<sup>15</sup> ITAMAR EVEN-ZOHAR, *The Relations between Primary and Secondary Systems in the Literary Polysystem*, in *Idem, Papers in Historical Poetics*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics e Semiotics, 1978, pp. 14-20, a p. 15.

<sup>16</sup> DAVID BELLOS, *Is That A Fish in Your Ear? Translation and Meaning of Everything*, New York, Faber e Faber, 2011.

<sup>17</sup> MEIR STERNBERG, *Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis*, in «Poetics Today», II (1981), pp. 221-239.

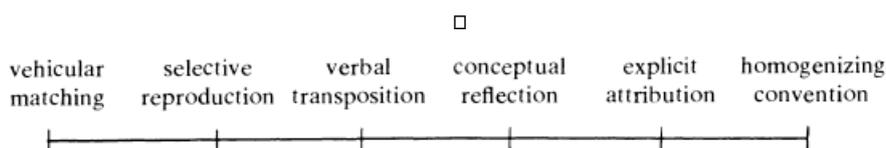


Figura 1: Il *continuum* della rappresentazione dell'eteroglossia per Sternberg.

nel limitare l'oggetto della propria rappresentazione a realtà monolingui, escludendo a priori qualsiasi forma di alterità linguistica. Al polo opposto si colloca la "corrispondenza dialettale" [*vernacular matching*], in cui al poliglottismo della realtà rappresentata corrisponde un testo plurilingue. La «omogeneizzazione convenzionale» [*homogenizing convention*], infine, consiste nel sostituire il dato extra-testuale di un mondo plurilingue con una pagina monolingue.

La rappresentazione dell'eteroglossia si suddivide, a propria volta, in quattro modalità, che vanno da un massimo a un minimo di "realismo" linguistico:

- *riproduzione selettiva*: una sorta di «citazione a intermittenza»,<sup>18</sup> in cui l'autore opera come un filtro, selezionando gli elementi di alterità linguistica da riprodurre alla lettera;
- *trasposizione verbale*, in cui le due convenzioni linguistiche si scontrano con effetti idiosincratici (fonetici, ortografici, o sintattico-grammaticali) che riproducono nella lingua d'arrivo la "stranezza" della lingua imitata;
- *riflessione concettuale*, in cui la superficie eterolingua viene meno, ma si riproducono il sistema di valori e la semantica soggiacente alla lingua imitata;
- *attribuzione esplicita*, mediante glosse del tipo «disse in francese», o «rispose in perfetto inglese».

Queste diverse modalità sono poi organizzate in un unico *continuum* che va da un massimo di diversità linguistica a un massimo di omogeneità linguistica, come si può notare nella figura 1.<sup>19</sup>

Tale casistica è ulteriormente complicata dalla necessaria precisazione che il plurilinguismo del testo non sempre ha una corrispondenza con la realtà extra-testuale: basti pensare al caso delle lingue utopiche o, entro certi limiti, a quello delle lingue *maccheroniche*, sistemi chiusi dotati di una consistenza auto-referenziale. La proposta di Sternberg è importante perché istituisce una gradazione in un fenomeno spesso confusamente accomunato dal termine-ombrello del «plurilinguismo», permettendo di ospitare diverse pratiche, non tutte tradizionalmente ascritte al concetto di mimesi linguistica.

L'eteroglossia implicita nella pseudo-traduzione ci porta infine a includere questa categoria nel più vasto insieme delle tecniche di discorso rappresentato [*speech representation*]. Monica Fludernik, ad esempio, include la rappresentazione fonologica o ortografia dell'alterità («spellings indicative of dialectal, sociolectal, or other linguistic [...]»

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 225.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 232.

deviations») nelle «categorie pragmatiche di espressività» che segnalano l'inizio del discorso riportato.<sup>20</sup> Analogamente, Rainier Grutman e Dirk Delabatista hanno collocato il caso della pseudo-traduzione nell'ambito delle pratiche di rappresentazione fittizia dell'alterità linguistica, distinguendo però tra pratiche intradiegetiche (le diverse tecniche del discorso riportato) e pratiche extradiegetiche, attuate prevalentemente attraverso scelte metanarrative e dispositivi para-testuali. Il caso della pseudo-traduzione apparterebbe a questa seconda categoria, differenziandosi dalle altre forme di rappresentazione discorsiva dell'alterità.<sup>21</sup>

Da questa rassegna metodologica, si possono ricavare alcune conclusioni provvisorie. La pseudo-traduzione è una pratica ibrida, a metà tra la traduzione propriamente intesa e la rappresentazione della diversità linguistica: entrambe queste «affiliazioni» ne determinano caratteri e valori all'interno del sistema dei generi letterari. Per il suo rapporto con gli assiomi fondamentali della traduzione, tale pratica pone una sfida all'autorevolezza discorsiva dei traduttori, destabilizzandone la credibilità: una funzione rilevante soprattutto in quei polisistemi letterari in cui si avverte la pressione di un notevole flusso di traduzioni. In quanto forma di discorso rappresentato, invece, la pseudo-traduzione implica un riconoscimento delle stereotipie associate a ciascun linguaggio, e presuppone l'ideologia romantica del legame «fatale» tra lingua e nazionalità.<sup>22</sup> Come vedremo, queste dimensioni sono entrambe presenti nella pratica pseudo-traduttiva della cultura italiana negli anni successivi al 1860.

## 2 PSEUDO-TRADUZIONE INVOLONTARIA: LE «TEDESCHERIE» DI SALVATORE DI GIACOMO.

Agile lettore del francese, Di Giacomo non sapeva il tedesco, lingua che pure sosteneva di amare e che spesso dava a intendere di conoscere. I frequenti riferimenti narrativi alla cultura tedesca arriveranno a trarre in inganno anche critici di fama come Emilio Cecchi, generando la falsa convinzione di un suo soggiorno giovanile a Berlino: uno dei tanti miti digiacomiani alimentati da curatori frettolosi e biografi distratti.

Nonostante la barriera linguistica, di Giacomo mantenne sempre un rapporto privilegiato con la cultura e la letteratura tedesca, anche grazie alla mediazione di Benedetto Croce. Un ruolo importante per la diffusione europea dell'opera digiacomiana avrà per esempio il profilo critico tracciato da Vossler, che al poeta napoletano dedica diverse pagine della sua rassegna *Italienische Literatur der Gegenwart: von der Romantik zum Futurismus*, che io leggo nella traduzione italiana.<sup>23</sup>

Pur non conoscendo il tedesco, Di Giacomo seguì con attenzione la traduzione dei propri lavori teatrali in tale lingua. Tale prassi è ampiamente documentata nei carteggi

20 MONICA FLUDERNIK, *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*, London, Routledge, 1993, p. 228.

21 DIRK DELABATISTA e RAINIER GRUTMAN, *Introduction. Fictional Representations of Multilingualism and Translation*, in «Linguistica Antverpiensia», IV (2005), New Series, pp. 11-34, a p. 15.

22 ANDERSON, *Imagined Communities*, cit., p. 43.

23 CARLO VOSSLER, *La letteratura italiana contemporanea. Dal Romanticismo al Futurismo*, trad. da Tommaso Gnoli, Napoli, Ricciardi, 1916.

privati dell'autore. Si consideri, ad esempio, la lettera spedita dall'autore a Elisa Avigliano il 6 giugno 1909: «Ho lavorato ier sera in camera mia: ho aiutato Hardt nella traduzione di *A San Francisco*. Eccellente compagno, e pieno di cortesie e delicatezze per me -- ma terribile, perché vorrebbe che io lavorassi per lui solo».<sup>24</sup> Poche ore dopo, in un post-scriptum datato «Domenica, ore 2 di notte», l'autore aggiunge la seguente precisazione: «Sono un po' stanco: ho molto lavorato, e molto, per suo conto, m'ha fatto lavorare Hardt, che in due giorni, con me accanto, ha compiuto una magnifica trad[uzio]ne tedesca d' *A San Francisco*. È assai intelligente, è molto fine, ha molti gusti comuni ai miei e mi vuol molto bene».<sup>25</sup>

Due giorni dopo, l'8 giugno 1909, Di Giacomo racconta lo stesso episodio in maggior dettaglio all'amica e ammiratrice Helena Bacaloglu:<sup>26</sup>

Presi una camera all'Hotel Lorelei: nello stesso albergo era il mio amico Hardt giornalista e uomo di lettere, molto simpatico e molto intelligente. Costui mi ha subito afferrato e tenuto 4 giorni a lavorare con lui alle traduzioni tedesche di *A San Francisco* e di *Mese Mariano*. Standogli accanto e traducendo io in francese il mio napoletano Hardt ha fatto delle bellissime ed esattissime traduzioni. Aveva udito a teatro tutte le pièces e ricordava tutto benissimo. La sera in cui s'è dato al Mercadante *Assunta Spina* e *Mese Mariano* (con le scene mie e nuovi interpreti) è stata magnifica di pubblico elegante, e si sono incassate 2.500 lire. C'era anche Hardt e un critico tedesco che ho ritrovato al Lorelei. Ora Hardt ha in mano il copione di Ass[unta] Spina e comincia a studiarlo per poi venire a Napoli e tradurre il dramma, insieme con me. Pubblicherà – dice lui – *A S. Francisco* in una rivista tedesca – e offrirà poi a qualche impresario le altre cose.<sup>27</sup>

La «bellissima ed esattissima» traduzione abbozzata da Hardt sarà, con ogni probabilità, quella del libretto musicale composto per *A San Francisco*, conservata presso la Sezione Lucchesi Palli della Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III (ms. Di Giacomo Ba. B. 01.14), che deriva da una traduzione italiana di Roberto Bracco, e che sembrerebbe essere alla base anche della traduzione tedesca del libretto musicato da Carlo Sebastiani.<sup>28</sup>

La predilezione digiacomiana per la lingua tedesca si esprime anche in forme meno comuni, che rientrano a pieno titolo nel «discorso rappresentato». Ne è testimonianza *Goethe a Napoli*, un breve scritto che offre una romanziata ricostruzione della permanenza partenopea del Goethe. Si tratta di uno scritto d'occasione, pubblicato nel 1903 su «Musica e musicisti» a commento della posa di alcune lapidi commemorative, e corredato di fotografie scattate dallo stesso Di Giacomo. L'articolo è scritto in una prosa stereotipata, che si vorrebbe pittoresca:

Lo sconosciuto forestiero alla cui desiderosa e assaporante gastronomia dell'occhio s'offerivano cose nuove e scene il cui pittoresco egli aveva forse, fra le sue

24 SALVATORE DI GIACOMO, *Lettere a Elisa. 1906-1911*, a cura di Enzo Siciliano, Milano, Garzanti, 1973, p. 152.

25 *Ivi*, p. 153.

26 Una coincidenza abituale, acutamente rilevata da Iermano nella prefazione a quest'ultimo epistolario.

27 SALVATORE DI GIACOMO, *Lettere a Elena*, a cura di Toni Iermano, Osanna, Venosa, 1998, pp. 80-81.

28 Per una ricostruzione, si veda il fondamentale NICOLA DE BLASI, *Le letterature dialettali. Salvatore Di Giacomo*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, Roma, Salerno, 1999, VIII, pp. 833-909, pp. 855-857.

nordiche brume, più volte sognato, aveva l'aria di volersele godere ancora per un buon tratto. L'altro sorrise. Prese il quaderno, vi guardò dentro un poco, lo spiegò sulla tavola e al lume del candeliero scrisse con chiara e robusta calligrafia, in italiano: Volfango Goethe.<sup>29</sup>

Nell'assumere il punto di vista del poeta tedesco, Di Giacomo non sfugge a uno straniente esotismo, che lo porta a vedere la propria città natale con gli occhi lontani e sognanti del visitatore europeo. Un gusto ai limiti dell'orientalismo si palesa, ad esempio, nella rivelatrice menzione di Sharazad e in una non meno stereotipata figura di gitana:

Chi fosse giunto in quell'ora medesima dalla via di mare e in quella fredda ma pur serena notte invernale avesse, dal ponte della nave, contemplato per un momento la città immensa e popolosa – limite vagheggiato d'ogni *touriste* – si sarebbe davvero creduto al cospetto d'un di que' paesi incantati e fiammeggianti che l'immaginosa Sherazade descriveva a Schariar Sultano in qualcuna delle mille e una notte. Disseminandosi d'innumerevoli fiammelle irrequiete e saltellanti Napoli si sciorinava alla riva del mare come un bruno vel di gitana, sparso di monetine luccicanti. Sulla Piazza del Castello stava, con un disegno preciso e netto sopra un cielo tutto bagnato dal chiaro della luna, la collina di Sant'Elmo. E anche qui palpitavano, si dondolavano per l'erta i lumi tremolanti.<sup>30</sup>

Di fronte allo sguardo del turista (o, in questo caso, del visitatore) straniero, il narratore napoletano trasforma il proprio mondo in un oggetto di esotismo e di mistero, offrendo il proprio spazio domestico come un possibile spazio d'alterità. Nello stesso tempo, la «vera» alterità culturale – in questo caso rappresentata dalla lingua e dalla cultura di Goethe – si perde in uno stereotipo di «nordiche brume».

Alla luce di tali rapporti culturali non stupirà, dunque, che la produzione giovanile dell'autore sia stata scambiata a propria volta per una traduzione dal tedesco. Nel 1879, Di Giacomo pubblicava un gruppo di novelle d'ambientazione tedesca sulle pagine del «Corriere del Mattino». Tali novelle, tra cui spicca la celebre *L'Odochantura Melanura* d'ispirazione hoffmanniana, confluiranno più tardi nella raccolta *Pipa e boccale*. La rappresentazione della Germania che appare in questi frammenti narrativi è altrettanto stereotipata dello spirito nordico già osservato in *Goethe a Napoli*, tra paesaggi più sognati alla Birreria Strasburgo che conosciuti di persona: un atteggiamento che, in una lettera a Rocco Pagliara del 12 settembre 1879, Pica definisce sprezzantemente «tedescheria»:

Ho ricevuto regolarmente i tre numeri del *Corriere* che contengono la prima parte della novella di Salvatore, che ringrazierai da mia parte.

Tu mi chiedi la mia impressione su di essa? Per dirtela franca mi sembra che sia, giudicandola da quel tanto che ne ho letto finora, la più debole delle così dette *novelle tedesche*, vi manca la varietà e poi quella tedescheria che riposa tutta su i nomi dei personaggi, della città, dei vini e sui cappelli a tricorni, e che sta al vero come i pupattoli di cartapesta che si veggono sui presepi stanno ai pastori reali, principia col piacere e finisce per ristuccare.<sup>31</sup>

29 SALVATORE DI GIACOMO, *Goethe a Napoli. Le lapidi commemorative*, in «Musica e Musicisti», VI (1903), pp. 499-507, p. 501.

30 *Ivi*, p. 499.

31 VILLANI, *La seduzione dell'arte*, cit., pp. 135-137.

Il convenzionalismo e l'esotismo forzato di questi testi non impediscono tuttavia l'equivoco, ricostruito da Olga Ossani nei seguenti termini: «una legione di giovani letterati si era rovesciata nelle biblioteche pubbliche e private per invenire l'originale tedesco dal quale – secondo loro – il Di Giacomo doveva aver tradotto quelle novelle meravigliose per colore locale e verità d'ambiente». <sup>32</sup> Tali preoccupazioni furono momentaneamente condivise da Martin Cafiero (direttore della testata) e da Federigo Verdinois. L'identità del giovane autore venne rivelata in una nota pubblicata anonimamente sul «Corriere del Mattino» il 17 giugno 1879, che scagionava Di Giacomo da ogni sospetto di plagio.

Benché involontario, tale episodio si avvicina alla nozione di *pseudo-traduzione*, con cui condivide una premessa fondamentale: l'idea di una corrispondenza tra lingua e carattere nazionale, che si manifesterebbe in determinati tratti stilistici e, di conseguenza, sarebbe facilmente riproducibile mediante forme di stereotipia verbale. La stessa nota del 17 giugno conferma questa ideologia linguistica: «A questi sospetti davano apparenza di verità i pregi singolari dello scritto, cioè il colorito tutto tedesco, la sobrietà del racconto, la semplicità dello stile, e quel non so che di sicuro che rivela la mano ferma e sperimentata dell'autore». <sup>33</sup>

In questo caso, la riproduzione dell'alterità non prende la forma dello sperimentalismo linguistico promosso da autori come Vittorio Imbriani (al quale di Giacomo è stato talora paragonato con intento spregiativo), <sup>34</sup> bensì la forma di un'imitazione – talmente curata e rispondente alle aspettative del pubblico da generare l'illusione di un'inesistente fonte. In questo caso, la traduzione si presenta come una rifrazione linguistica, mirante a esotizzare la propria lingua madre con tratti (veri o presunti) della parola d'altri. Una tendenza che, peraltro, Di Giacomo promuove anche nelle proprie venture traduttive da e verso altre lingue: rivelatrice è, a riguardo, la revisione linguistica che egli apporta alla traduzione francese di una propria «novella napoletana», *Notte della befana*, in cui emerge una vera e propria tendenza all'*esotizzazione* del proprio, evidente nel continuo inserimento di napoletanismi sintattici e lessicali, a scapito della correttezza e dell'intelligibilità nella lingua d'arrivo. <sup>35</sup>

<sup>32</sup> Cit. in TONI IERMANO, *Il melanconico in dormiveglia. Salvatore Di Giacomo*, Firenze, Olschki, 1995, p. 41.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>34</sup> Si veda ad esempio il severo giudizio di Barberi Squarotti: «È il periodo in cui a Napoli operano prima Imbriani e poi d'Annunzio e Verdinois e i futuristi, in alterna contemporaneità, eppure pare che Di Giacomo neppure se ne curi, intangibile e del tutto distaccato da tutte le sperimentazioni rispetto all'ormai invecchiato romanticismo (*Pipa e Boccale*), sia pure rinfrescato a Napoli e dintorni dalla citazione di Hoffmann, non dimenticando però che le novelle e romanzi fantastici scrive anche Capuana, capace tuttavia di tentare altri modi narrativi, come la magia, la visionarietà, la psicologia del profondo, le confusioni e gli sconvolgimenti mentali, le reincarnazioni. Attardato è soprattutto il verismo, con le riproposte, sia pure sempre efficacemente incisive e passionato, dello schema della progressiva degradazione dei personaggi, fino alla dissoluzione fisica e mentale, donne che si perdono, uomini (anche intellettuali e artisti) che rapidamente diventano vittima di miseria e di inettitudine spirituale e morale fino all'afonia, con storie di gelosia, di delitti, di povertà irrimediabile; e ciò accade sia nelle *Novelle Napolitane*, sia nelle poesie fondamentalmente narrative, prolungate in sequenze di sonetti o di altre strutture metriche, come si può vedere in 'O funneco, in 'O guaio, in 'Zi munacella, in 'O munasterio» (GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Di Giacomo e il decadentismo*, in *Salvatore Di Giacomo settant'anni dopo*, a cura di Elena Candela e Angelo R. Pupino, Napoli, Liguori, 2007, pp. 17-44, a p. 17).

<sup>35</sup> Ci riferiamo alla duplice redazione francese di *Nuit de la Befane*, apparsa dapprima in «La Revue Bleue»,

D'altro canto, la traduzione si colora di valori più generali, facendosi metafora di quell'autentica ricreazione dell'organico che è la nozione desanctisiana di forma. Secondo una visione condivisa anche da Goethe (ma che a Di Giacomo arriva per il tramite desanctisiano e vichiano), la stessa ispirazione poetica diventa una traduzione mentale, che ha come scopo non l'imitazione, ma l'integrale ri-creazione di quel tutto chiuso che è la forma naturale. Questa visione è chiaramente riecheggiata dalla promessa che conclude l'anonima *Nota* del 17 giugno 1879: «Facciamo ai lettori la bella promessa di pubblicare altri scritti che il Di Giacomo ci promette di tradurre... dal proprio cervello». <sup>36</sup> Non sfuggirà la somiglianza con la visione post-romantica e idealistica della traduzione artistica, magistralmente descritta da Antonio Prete nel suo *Stare tra le lingue*: «Quando diciamo che il traduttore sta dinanzi al testo originale come il poeta sta dinanzi alla natura, già nell'analogia mettiamo in atto una traslazione dell'idea di traduzione». <sup>37</sup>

### 3 PSEUDO-TRADUZIONE PARODICA: UN POETA DANESE “TRADOTTO” DA LUIGI CAPUANA

La stessa genealogia considerata sopra può illuminare anche il ruolo della pseudo-traduzione nell'opera di Capuana. Si deve in particolare a Roberto Bigazzi un'attenta e precisa ricostruzione dei rapporti culturali alla radice del «realismo temperato» nella Firenze degli anni Sessanta, in cui il giovane Capuana compì il proprio tirocinio artistico e culturale, con l'importante riconoscimento del ruolo di mediazione tra realismo e idealismo operato dal De Sanctis e da Pasquale Villari. <sup>38</sup> Un'analogia osservazione è formulata da Antonio Palermo, che nota come

nella composita epigrafe della prima serie di *Studi* – fatta di passi del De Sanctis sulla Forma accanto a uno del De Meis sulla vita storica delle forme artistiche – Capuana non avvertiva alcuna contraddizione, anzi – 'Il mio credo critico è tutto in queste parole di così grandi maestri' – a differenza del Croce che, com'è noto, sovrapponendo le ragioni della propria teoria estetica a quelle della storicità gliene moverà non piccolo addebito. <sup>39</sup>

Un universo culturale che non è, in fondo, troppo distante dai termini che governeranno la formazione di Di Giacomo tra gli anni '70 e '80 del XIX secolo. Nel lavoro di Luigi Capuana, tuttavia, il ricorso alla pseudo-traduzione si colora d'intenti polemici che sono assenti nel caso digiacomiano. Tale pratica si avvicina dunque a un atteggiamento che potremmo definire anti-traduttivo: un rifiuto aprioristico e privo di compromessi

n. 16, 4ème série, Tome 4, 19 Octobre 1895 per le cure del traduttore francese Jean de Casamassimi (lo stesso testo si trova, riprodotto senza modifiche, in S. Di Giacomo, *Rosa Bellavita*, Paris, Calman-Levy, 1898, pp. 212-217), e ripubblicata in una nuova versione rivista dall'autore, col titolo di *Esquisses Napolitaines*, in «La semaine littéraire» (n. 131, Samedi, 4 juillet, 1896, pp. 315-317). Le due versioni sono geneticamente correlate.

<sup>36</sup> IERMANO, *Il melanconico in dormiveglia*, cit., p. 42.

<sup>37</sup> ANTONIO PRETE, *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 56.

<sup>38</sup> ROBERTO BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1978, pp. 66-75.

<sup>39</sup> ANTONIO PALERMO, *Per una rivalutazione dell'ultimo Capuana*, in *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, a cura di Michelangelo Picone e Enrica Rossetti, Roma, Salerno, 1990, pp. 297-316, a p. 312.

della traduzione di opere estere, in cui Capuana coglie il segno di una sudditanza culturale e una prova della debolezza delle patrie lettere. Tale ostilità si esprime con chiarezza nel polemico saggio *La società per gli studi francesi in Italia* (confluito nelle *Cronache letterarie*), o nel celebre *Idealismo e Cosmopolitismo* (parte de *Gli "ismi" contemporanei*),<sup>40</sup> per limitarci solo agli esempi più lampanti.

Questa serie di rapporti può dunque illuminarci sulle ragioni della parodia traduttiva offerta dall'autore nell'ottobre del 1882, sulle colonne del «Fanfulla della Domenica». Si tratta di un breve testo intitolato *Un poeta danese*, pretesa traduzione delle poesie di un inesistente poeta danese, Wilhelm Getziier. Il falso, pubblicato inizialmente a firma «G. P.», fu poi incluso nelle *Cronache letterarie* con l'accompagnamento di una breve nota che ne rivelava la vera natura:

È inutile aggiungere che, come non è mai esistito un poeta danese chiamato Getziier, così sono un'invenzione i canti che si dicono tradotti e i giudizi dei critici citati. Al *Fanfulla della Domenica* giunsero parecchie cartoline che incoraggiavano il presunto traduttore; nessuna che avvertisse il giornale di essere stato messo in mezzo da un burlone. Se qualcuno dei tanti nostri traduttori di traduttori di poeti stranieri ha già, per caso, versificata la mia prosa, ora è pietosamente avvertito.<sup>41</sup>

Giuseppe Cimbali, un amico di gioventù, rievoca così l'episodio in una lettera del 17 aprile 1885:

Ricorda quella domenica, in cui io e Lei eravamo tutti intenti a preparare pel *Fanfulla* l'articolo-burla sul *gran* poeta danese Gejer [sic]? Ella correggeva le sue cartelle e con particolarità quelle che contenevano i pretesi saggi di traduzione; poi mi dettava tutto a voce alta e cadenzata da vero traduttore che vive la stessa vita del proprio autore, ed io scrivevo, solo di due cose agitato: di vedere agitare Lei nelle grandi fatiche della contraffazione e di sforzarmi con tutte le forze possibili a contraffare la mia scrittura perché non fosse riconosciuta per niente. Ricorda ancora, che in sul meglio, sentimmo picchiare alla porta? Fu un momento di confusione straordinaria quello: quasi quasi ci turbammo sul serio, come fossimo stati lì a falsificare moneta.<sup>42</sup>

Il superficiale resoconto di Cimbali enfatizza l'aspetto ludico di tale «contraffazione», scherzosamente paragonata alla pratica dei falsari. Tuttavia la nota dell'autore in *Cronache letterarie* permette di cogliere il più profondo intento polemico, dietro all'esercizio della parodia fine a se stessa. *Un poeta danese* è, infatti, una satira «dei tanti pretesi cultori di letteratura straniera che in Italia traducono, o fingono di tradurre, tutte le lingue europee».<sup>43</sup> Oltre a sbeffeggiare l'incompetenza dei «traduttori di traduttori» (che

40 «Intanto, invece di contentarsi d'intendere e d'ammirare l'opera dell'Ibsen, invece di limitarsi all'assimilazione dei perfezionamenti di *forma* ch'egli ha recato nella drammatica, si è voluto *norvegizzare* tutte le creature del teatro europeo, anzi *cosmopolita*» (LUIGI CAPUANA, *Gli "ismi" contemporanei. Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, Catania, Giannotta, 1898, p. 23).

41 *Ivi*, p. 167.

42 SARAH ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere*, 2 voll., Catania, C.U.E.C.M., 1996, vol. II, p. 407.

43 LUIGI CAPUANA, *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta, 1899, p. 166.

secondo l'autore non si sarebbero nemmeno accorti della burla), Capuana prende di mira la moda della traduzione dalle letterature nordiche e delle «traduzioni di traduzioni» da lingue non conosciute direttamente – una pratica di cui lo stesso autore si macchierà nel 1891, traducendo Ibsen dal francese.

Una guida all'interpretazione di questo caso ci arriva dagli altri *falsi* di Capuana, che per la parodia aveva una propensione inguaribile – basti pensare alle finte canzoni siciliane da lui inserite nella *Raccolta amplissima* di Lionardo Vigo (1855).<sup>44</sup> In un contributo sulle finte liriche medievali siciliane “raccolte” da Capuana, Stefano Rapisarda ha suggerito che tali pratiche abbiano nel mirino l'«invenzione di una tradizione»,<sup>45</sup> parte del processo di costruzione della comunità nazionale. Un intento analogo si può forse scorgere nella parodia di *Un poeta danese*, che aggredisce la mistica dell'impossibilità di tradurre e ne scardina il diretto presupposto, la concezione dell'«etnicità delle lingue».<sup>46</sup>

L'autore ridicolizza la mistica dell'intraducibilità: «Questo che siegue è un cammeo antico, scolpito con plasticità tutta pagana. Tento di tradurlo alla meglio, benché una versione letterale, anzi interlineare come le precedenti, mi paia incapace di renderne la squisita purezza della forma». <sup>47</sup> Né si fa attendere l'immane luogo comune sull'impossibilità della traduzione poetica: «Peccato che questi pregi non sia possibile riprodurli una traduzione di prosa! Però il lettore può esser sicuro di trovarvi l'accento, l'intonazione dell'originale: è qualche cosa». <sup>48</sup> In questi enunciati meta-letterari, l'autore parodia la retorica della fedeltà traduttiva, con la sua immancabile professione di umiltà: il preteso «traduttore invisibile» è qui presenza più ingombrante che mai.

Insieme alla mistica della traduzione l'autore finisce per parodiare anche il luogo comune su cui si fonda il legame tra lingua e carattere nazionale: un ideale che egli stesso sembra condividere, ad esempio, nella propria preferenza per una letteratura localizzata e regionale contro le seduzioni della «letteratura cosmopolita».

Stereotipi etnici sono usati sia per caratterizzare il personaggio di Getzier che per dare spessore alle falsificazioni letterarie. Nel primo caso, spicca il convenzionalismo della biografia – modellata su tutti i luoghi comuni verso la cultura protestante, con l'imman-

44 Il talento di Capuana per la falsificazione è riconosciuto da Giuseppe Pitre nel 1879: «Ho letto, dalla prima all'ultima pagina, le Poesie del Maura [...] È un volume prezioso come antologia poetica di Mineo, e terribile per chi cerca documenti contro il Vigo. Queste tue poesie, bellissime da vero, inserite nella *Raccolta amplissima*, mostrano due cose: primo, che tu sai stupendamente imitare e ritrarre la poesia popolare; secondo, che quel raccoglitore lasciava una massa di materiali che non capiva.». Analoghi elogi furono espressi da Alessandro d'Ancona: «Mi pare di poter indurre dalle parole stampate a pagina XIV ch'ella è l'autore di questi canti e io non posso che rallegrarmi con vostra signoria per la felice imitazione della forma popolare. Per la maggior parte di essi, lo spirito delle forme plebee è così ben colto e riprodotto, che l'illusione è perfetta, e solo avendo il *reum confitentem* si può accorgersi dell'errore» (cit. in STEFANO RAPISARDA, *Dante nelle campagne di Mineo e altre imposture siciliane. Una cronaca in falso volgare duecentesco, qualche falso medievale di Capuana*, in *Contrafactum. Copia, imitazione, falso*. Atti del XXXII Convegno Interuniversitario (Bressanone/Brixen, 8-11 luglio 2004), a cura di Gianfelice Peron e Alvisè Andreose, Padova, Esedra, 2008, pp. 325-352, a p. 341).

45 *Ivi*, a p. 344.

46 Nozione formulata in PAOLA GAMBAROTA, *Irresistible Signs. The Genius of Language and Italian National Identity*, Toronto, University of Toronto Press, 2011.

47 CAPUANA, *Cronache letterarie*, cit., p. 163.

48 *Ivi*, p. 165.

cabile padre pastore ostile alla poesia, «un'occupazione quasi indegna di un vero uomo, d'un Cristiano, sebbene il Re David avesse composto i Salmi; però non si sapeva se questi fossero stati proprio scritti in versi». <sup>49</sup> Tuttavia, è nella parodia letteraria che Capuana dà il meglio di sé.

Non può passare inosservata la portata ironica dei frammenti attribuiti a Getz'ier, che denunciano la propria natura di "falsi" in modo talora plateale. Si leggano, ad esempio, i versi del frammento *Nella foresta*: «Gittati sui muschi e sulle erbe, – ch'essi strappano con le mani, – convulse dallo sdegno, – *imprecano* contro gl'ingrati – che dei loro benefici – non si sovengono più». <sup>50</sup> Come credere che un verbo quale 'imprecare' possa figurare in una traduzione aulica da un poeta romantico? Analogamente, pare difficile riconoscere «la raffinatezza concettosa di una *cacidas* dell'El-Mofadaliat» <sup>51</sup> in versi come questi:

Perché dunque, o zampillo, continuamente – stai a lamentarti somnesso –  
cascando nella rosea conchiglia – tra i profumi delle piante fiorite?

Avresti dovuto lasciarmi lontano - nella rozza grotta ove la fonte – mia madre,  
si distende fra il capel venere – e una folla di amiche pianticine.

Avrei continuato nella natia ombra fresca – il mio sonno di liquido argento;  
– qui tratto per forza, che può importarmi – dei tuoi ricchi doni? E mi lamento,  
mi lamento!

Di volta in volta, i versi del presunto poeta danese assumono le sembianze di una letteratura mediterranea, nordica, o persino araba a seconda del contenuto e del tema; ma nemmeno questa caleidoscopica girandola di lingue e tradizioni mette la pulce nell'orecchio ai lettori. Ora Capuana afferma che Getziier «ama il mezzogiorno, l'oriente, forse per contrasto» <sup>52</sup> e gli attribuisce «una serenata del mezzogiorno, che non parrebbe possibile trovare in Danimarca»; <sup>53</sup> subito dopo, offre al lettore «una di quelle piccole liriche dove il Getziier è proprio lui, un vero poeta del nord». <sup>54</sup> Di un'altra lirica, dai pretesi accenti mediterranei, l'autore scrive con ironia squisitamente metaletteraria che «si direbbe tradotta dall'arabo». <sup>55</sup>

Con quest'ultima affermazione, l'autore ridicolizza l'idea stessa dell'intraducibilità come una prova di valore artistico – un argomento del quale egli stesso si servirà, un decennio più tardi, per difendere la qualità del realismo verghiano dagli attacchi di Ojetti. Ne *Gli "ismi" contemporanei*, Capuana contesta infatti l'affermazione fatta dal critico, per cui lo scarso successo di Verga in Francia sarebbe una prova del suo minor valore rispetto a d'Annunzio. Particolarmente significativo il seguente passaggio:

49 *Ibidem*.

50 *Ivi*, p. 163.

51 La citazione di testi e tradizioni letterarie realmente esistenti è una delle strategie mediante le quali Capuana conferisce uno spessore alle proprie falsificazioni. Nello stesso brano, ad esempio, egli cita il poeta nazionale danese Adam Gottlob Oehlenschläger (1779-1850).

52 CAPUANA, *Cronache letterarie*, cit., p. 163.

53 *Ivi*, p. 162.

54 *Ivi*, p. 164.

55 *Ibidem*.

E a proposito dello stile di questi due autori, un'altra prova concludentissima. Prima assai dell'avvento del D'Annunzio in Francia, il Verga aveva visto tradotti i suoi *Malavoglia* per opera del Rod e pubblicati dall'editore Savine. Il Rod ha compiuto un miracolo di lucidazione del testo italiano, sorprendente per fedeltà ed esattezza; ma il lavoro del Verga non ha avuto però successo presso i lettori francesi, e non poteva averne soggiungo io. La personalità del suo stile, il carattere speciale di esso nella traduzione era sparito; il traduttore era riuscito a diventare traditore per la evidentissima buona intenzione di non tradire l'originale. Invece quello era il caso, se mai di rifare con colorito francese, con forme dialettali di qualche provincia francese, un libro dove le forme dialettali si fondono assolutamente nella lingua comune e vestono e rivestono l'idea in modo così organico che la forma non può scindersi dal concetto. Che ne è avvenuto? L'opera del Verga nella veste straniera è apparsa scialba, stinta. I lavori del D'Annunzio nella traduzione del d'Herelle si sono trovati come a casa loro; il traduttore non ha dovuto pensare molto; gli è bastato togliere in prestito a questo o a quello scrittore francese decadente certe forme in voga tra i seguaci della letteratura cosmopolita (or ora mi scappava dalla penna: della massoneria letteraria cosmopolita) e il colpo è riuscito.<sup>56</sup>

Non si tratta tanto di giustificare il minor successo verghiano addossando le responsabilità al traduttore, quanto di una vera e propria ri-concettualizzazione del tradurre. Il valore della letteratura di Verga sta, appunto, nella sua capacità di tradurre in pura e compiuta forma artistica lo spirito di un luogo (la Sicilia) e del suo tipo umano (i contadini delle campagne tra Catania e Mineo). Questa poetica del luogo è all'origine della difficoltà di tradurre il testo in altre lingue: la resistenza alla traduzione si configura, dunque, come l'estrema prova del valore di un testo letterario. Per contro, la lingua di D'Annunzio e degli altri «cosmopoliti» manca di spessore precisamente perché è pensata in partenza con un occhio alla traduzione: il romanzo cosmopolita europeo, che si vorrebbe valido tanto in Germania quanto in Russia, tanto in Francia quanto in Italia, finisce per non incarnare veramente l'anima di nessuna nazione.

La contraddizione tra la satira di *Un poeta danese* e la polemica letteraria de *Gli "ismi" contemporanei* è, tuttavia, più apparente che reale. L'autore rifiuta infatti il letteralismo di Rod, verso il quale esprimerà riserve e timori più volte nel corso della propria carriera.<sup>57</sup>

Capuana respinge l'idea della traduzione etnica ed esotizzante, per proporre un'idea di equivalenza traduttiva: come altro definire l'idea di «rifare con colorito francese, con forme dialettali di qualche provincia francese, un libro dove le forme dialettali si fondono

<sup>56</sup> CAPUANA, *Gli "ismi" contemporanei*, cit., pp. 12-13.

<sup>57</sup> Le critiche al «letteralismo» di Edouard Rod si trovano ripetute quasi alla lettera in un altro passaggio, questa volta tratto da una lettera privata a De Roberto (17 aprile 1885): «Un professore del Liceo di Vanves presso Parigi, che sta traducendo *Giacinta* e le fiabe mi aveva fatto la proposta di tradurre il dramma e presentarlo al Théâtre Libre. Un altro invito della stessa natura mi era stato fatto da Rebecca per parte d'un suo amico che è molto addentro nelle cose teatrali di Parigi; ma preferisco di scrivere al Rod se vorrà prendersi lui l'incarico della traduzione, quantunque l'esempio dei *Malavoglia* e delle traduzioni delle mie novelle, che peccano di troppa fedeltà d'italianismi, mi facciano esitare. Le traduzioni non le fa lui ma sua moglie ed essa non sa darle, a quel che pare, lo stile veramente francese. Forse nella traduzione della *Giacinta* il difetto si vedrà meno; ma l'idea che col Rod la rappresentazione troverà delle facilità che non potrò avere con altri mi risolve a questo tentativo» (SARAH ZAPPULLA MUSCARÀ (a cura di), *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1984, pp. 297-298).

assolutamente nella lingua comune e vestono e rivestono l'idea in modo così organico che la forma non può scindersi dal concetto»? Quella di Capuana è sì una poetica del luogo, ma si esprime mediante le leggi dell'equivalenza e della corrispondenza linguistica: l'esatto opposto dell'esotizzazione promossa da Di Giacomo e, più in generale, dai «traduttori di traduttori».

#### 4 CONCLUSIONI

Nonostante le somiglianze formali, i due casi di pseudo-traduzione qui analizzati svolgono funzioni opposte nella traiettoria artistica dei due autori. Se Di Giacomo usa l'auto-traduzione in maniera involontaria e ingenua, Capuana se ne serve in funzione parodica, usando la propria abilità di "falsario" letterario come un'ennesima arma a disposizione nelle sue battaglie letterarie, coerentemente con il suo talento polemico e critico. Se per Di Giacomo la pseudo-traduzione è funzionale all'ideologia dell'etnicità della lingua (mai veramente messa in discussione dall'autore partenopeo), Capuana se ne serve per denunciare i limiti e gli eccessi di tale visione, che degenera inevitabilmente nella pericolosa produzione d'«ibridismi» letterari.<sup>58</sup> Se Di Giacomo propone un ideale esotizzante della traduzione, Capuana persegue scientemente una poetica dell'equivalenza, che sostituisce all'imitazione dell'altrui lingua una coerente ricreazione di autentici affetti nazionali o locali.

Entrambi i casi, tuttavia, permettono di interrogare le funzioni che la pseudo-traduzione, nella sua doppia veste di rappresentazione stereotipata della lingua d'altri e di denuncia dell'invasione di traduzioni e modelli esteri, serve nella cultura nazionale successiva all'unità d'Italia.

In particolare, la pseudo-traduzione permette di mettere in discussione una visione profondamente radicata nella cultura idealista e realista del tempo: l'idea della forma artistica come un tutto organico, specchio del processo naturale (di comune derivazione idealista e vichiana) e – suo stretto corollario -- una concezione ancora sostanzialmente romantica della lingua come specchio dell'ethos di un popolo. Lo spazio ludico delle parodie «danesi» e delle «tedescherie» d'autore diventa il luogo di una "strana teoria", che permette di formulare dubbi su concetti e nozioni radicati senza però rimettere in discussione tutto l'impianto teorico che sostanzia l'intera poetica autoriale.

La pseudo-traduzione serve tuttavia anche ad altri scopi: essa modella il rapporto con quelle letterature nazionali a cui non si ha diretto accesso, ma che pure esercitano una forte influenza culturale (basti pensare all'influenza dell'idealismo tedesco su Di Giacomo, o al peso che la produzione di Ibsen avrà sul tardo realismo di Capuana). Da ultimo, emerge l'uso della traduzione come una prova del «valore artistico», in positivo (come nel caso di Di Giacomo, per cui la capacità di assorbire i valori della lingua altra è un sinoni-

<sup>58</sup> Il termine ha chiaramente valore spregiativo nell'idioletto di Capuana. Si consideri il famoso passaggio: «Io odio le cose a mezzo, gli ibridismi. Il puro concetto, se mi occorre, vado a cercarlo nei libri dei filosofi o in quelli degli scienziati. Lì trovo la verità astratta o nuda, cioè quella che provvisoriamente sembra verità; e coi filosofi e con gli scienziati mi insuperbisco della divina potenza dell'intelletto umano, e insieme con loro mi umilio e mi scoraggio davanti all'infinità dell'Ignoto che riduce a ben misera cosa la nostra più profonda filosofia, la nostra più ardita e più meravigliosa scienza» (CAPUANA, *Gli "ismi" contemporanei*, cit., p. 45).

mo di qualità) o in negativo (nel caso di Capuana, per cui la resistenza alla traduzione è indice del valore di un testo).

Varrà la pena, per indagini future, di ripensare allo spazio di questa pratica nella «civiltà dei traduttori» del secondo Ottocento italiano, esplorando i rapporti tra pratiche traduttive, pseudo-traduttive e auto-traduttive (queste ultime ulteriormente distinte in “auto-traduzione” vera e propria e pratiche di collaborazione o revisione a traduzioni altrui in altre lingue). Una possibile ipotesi di ricerca, ancora tutta da verificare, è quella di una tassonomia distributiva di tali pratiche a seconda delle diverse lingue e tradizioni culturali considerate: ad esempio, traduzione “modellizzante” dal francese o dalle lingue classiche; pseudo-traduzione verso le lingue nord-europee della grande tradizione romantica e idealistica; e, da ultimo, uno stato di traduzione permanente, a regolare il più complesso rapporto tra italiano e dialetto.

Certamente questi due episodi, per quanto marginali e dimenticati, ci spingono a riconsiderare il ruolo che la *traduzione* – intesa come un ampio spettro di modalità operative e di riflessioni meta-linguistiche – ha avuto nel rinnovamento del sistema dei generi discorsivi nella letteratura italiana post-unitaria.

## BIBLIOGRAFIA

- ALONGE, ROBERTO, *Ibsen. L'opera e la fortuna scenica*, Firenze, Le Lettere, 1995. (Citato a p. 142.)
- ANDERSON, BENEDICT, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1991, trad. it. *Comunità immaginate. Origini e diffusione dei nazionalismi*, a cura di Marco d'Eramo, Roma, Manifestolibri, 1996. (Citato alle pp. 142, 146.)
- BARBERI SQUAROTTI, GIORGIO, *Di Giacomo e il decadentismo*, in *Salvatore Di Giacomo settant'anni dopo*, a cura di Elena Candela e Angelo R. Pupino, Napoli, Liguori, 2007, pp. 17-44. (Citato a p. 149.)
- BELLOS, DAVID, *Is That A Fish in Your Ear? Translation and Meaning of Everything*, New York, Faber e Faber, 2011. (Citato a p. 144.)
- BIGAZZI, ROBERTO, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1978. (Citato a p. 150.)
- CAPUANA, LUIGI, *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta, 1899. (Citato alle pp. 151-153.)  
— *Gli “ismi” contemporanei. Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, Catania, Giannotta, 1898. (Citato alle pp. 151, 154, 155.)
- CARETTI, LAURA, *Capuana, Ibsen e la Duse*, a cura di Michelangelo Picone e Enrica Rossetti, Roma, Salerno, 1990. (Citato a p. 142.)
- DE BLASI, NICOLA, *Le letterature dialettali. Salvatore Di Giacomo*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, Roma, Salerno, 1999, VIII, pp. 833-909. (Citato a p. 147.)

- DELABATISTA, DIRK e RAINIER GRUTMAN, *Introduction. Fictional Representations of Multilingualism and Translation*, in «Linguistica Antverpiensia», IV (2005), New Series, pp. 11-34. (Citato a p. 146.)
- DI GIACOMO, SALVATORE, *Goethe a Napoli. Le lapidi commemorative*, in «Musica e Musicisti», VI (1903), pp. 499-507. (Citato a p. 148.)
- *Lettere a Elena*, a cura di Toni Iermano, Osanna, Venosa, 1998. (Citato a p. 147.)
- *Lettere a Elisa. 1906-1911*, a cura di Enzo Siciliano, Milano, Garzanti, 1973. (Citato a p. 147.)
- EVEN-ZOHAR, ITAMAR, *The Relations between Primary and Secondary Systems in the Literary Polysystem*, in Idem, *Papers in Historical Poetics*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics e Semiotics, 1978, pp. 14-20. (Citato a p. 144.)
- FLUDERNIK, MONICA, *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*, London, Routledge, 1993. (Citato a p. 146.)
- GAMBAROTA, PAOLA, *Irresistible Signs. The Genius of Language and Italian National Identity*, Toronto, University of Toronto Press, 2011. (Citato a p. 152.)
- IERMANO, TONI, *Il melanconico in dormiveglia. Salvatore Di Giacomo*, Firenze, Olschki, 1995. (Citato alle pp. 149, 150.)
- JEANDILLOU, JEAN-FRANÇOIS, *Esthétique de la mystification littéraire. Tactique et stratégie littéraire*, Paris, Minuit, 1994. (Citato a p. 141.)
- LEFEVERE, ANDRÉ, *Translated Literature. Towards an Integrated Theory*, in «Bulletin of the Midwest Modern Language Association», XIV (1981), pp. 68-78. (Citato a p. 144.)
- LOMBEZ, CHRISTINE, *La 'traduction supposée' ou: de la place des pseudotraductions poétiques en France*, in «Linguistica Antverpiensia», IV (2005), New Series, pp. 107-122. (Citato a p. 143.)
- MARTENS, DAVID, *Au miroir de la pseudo-traduction. Ironisation du traduire et traduction de l'ironie*, in «Linguistica Antverpiensia», IX (2009), New Series, pp. 195-211. (Citato a p. 143.)
- MIGLIORINI, BRUNO, *Storia della lingua italiana*, Milano, Bompiani, 2007. (Citato a p. 143.)
- NEMIZ, ANDREA, *Capuana, Verga, De Roberto fotografi*, Palermo, Edikronos, 1982. (Citato a p. 142.)
- PALERMO, ANTONIO, *Per una rivalutazione dell'ultimo Capuana*, in *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, a cura di Michelangelo Picone e Enrica Rossetti, Roma, Salerno, 1990, pp. 297-316. (Citato a p. 150.)
- PICA, VITTORIO, *Votre fidèle ami de Naples. Lettere a Edmond de Goncourt, 1881-1896*, a cura di Nunzio Ruggiero, Napoli, Guida, 2004. (Citato a p. 142.)
- PRETE, ANTONIO, *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011. (Citato a p. 150.)
- RAPISARDA, STEFANO, *Dante nelle campagne di Mineo e altre imposture siciliane. Una cronaca in falso volgare duecentesco, qualche falso medievale di Capuana*, in *Contrafactum. Copia, imitazione, falso*. Atti del XXXII Convegno Interuniversitario

- (Bressanone/Brixen, 8-11 luglio 2004), a cura di Gianfelice Peron e Alvisè Andreose, Padova, Esedra, 2008, pp. 325-352. (Citato a p. 152.)
- STERNBERG, MEIR, *Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis*, in «Poetics Today», II (1981), pp. 221-239. (Citato alle pp. 144, 145.)
- VILLANI, PAOLA, *La seduzione dell'arte. Pagliara, Di Giacomo, Pica: i carteggi*, Napoli, Guida, 2010. (Citato alle pp. 142, 148.)
- VOSSLER, CARLO, *La letteratura italiana contemporanea. Dal Romanticismo al Futurismo*, trad. da Tommaso Gnoli, Napoli, Ricciardi, 1916. (Citato a p. 146.)
- ZAPPULLA MUSCARÀ, SARAH (a cura di), *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1984. (Citato a p. 154.)
- *Luigi Capuana e le carte messaggere*, 2 voll., Catania, C.U.E.C.M., 1996. (Citato a p. 151.)

## PAROLE CHIAVE

Luigi Capuana, Salvatore Di Giacomo, pseudo-traduzione, intraducibilità, esotismo, Unità d'Italia, mimesi linguistica, alterità, letteratura tedesca, letteratura danese, nazione.

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

VALENTINA FULGINITI, *Inventare l'altro. Forme di pseudo-traduzione nella scrittura di Salvatore Di Giacomo e Luigi Capuana*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 1 (2014), pp. 141-159.

L'articolo è reperibile al sito [www.ticontre.org](http://www.ticontre.org).

## NOTIZIE DELL'AUTRICE

Valentina Fulginiti è una dottoranda in Italianistica presso la University of Toronto in Canada, e ha conseguito una Laurea Specialistica in Linguistica Italiana presso l'Università di Bologna. Si occupa di stilistica e teoria della traduzione, oltre che di narrativa contemporanea. Suoi contributi sono apparsi su riviste accademiche quali «California Italian Studies», «Carte Italiane», e «Rivista di Studi Italiani», e in riviste di critica militante come «Carmilla» e «Loop». La sua tesi di dottorato verte sull'autotraduzione fra italiano e dialetti nell'opera di Capuana, Di Giacomo e Pirandello.

[valentina.fulginiti@mail.utoronto.ca](mailto:valentina.fulginiti@mail.utoronto.ca)



## INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista *Ticontre. Teoria Testo Traduzione* e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



TEORIA E PRATICA DELLA  
TRADUZIONE



## VAGHEZZA E CHIAREZZA: TRADURRE *IL GRANDE GATSBY*

FRANCA CAVAGNOLI – *Università degli studi di Milano*

L'articolo ripercorre il cammino da me seguito nella traduzione di *The Great Gatsby* (1925) di Francis Scott Fitzgerald, pubblicata da Feltrinelli nel 2011: dalla tensione fra lingua scritta e lingua orale all'alternarsi di registri linguistici assai vari nei dialoghi (formale, colloquiale, popolare), dalla difficoltà di seguire Fitzgerald nelle sue ellissi all'aderenza sia alle sue scelte stilistiche sia ai campi espressivi da lui prediletti, in particolare l'area semantica del mare, delle tenebre, dell'inquietudine. Nell'articolo entro nel dettaglio delle singole scelte traduttive – attraverso il confronto della traduzione con il testo fonte e la spiegazione delle decisioni prese – compiute all'insegna di una scelta di fondo, e cioè che il fine etico dell'atto traduttivo sia accogliere lo Straniero in quanto tale, affinché nel versare un libro nella propria lingua madre l'Altro resti Altro e il desiderio di tradurre non porti a sostituire il proprio all'altrui.

The article retraces the path I followed in my translation, published by Feltrinelli in 2011, of Francis Scott Fitzgerald's *The Great Gatsby* (1925) – from the tension between the written and spoken languages to the wide diversity of registers (formal, colloquial, popular) in the dialogues, from the difficulty of staying in step with Fitzgerald's ellipses to the preservation of his stylistic choices and his favourite semantic fields, particularly those of the sea, of darkness and of restlessness. By comparing my translation with the source text and explaining the rationale behind my decisions, I will perform a thorough examination of my translation choices, which have been based on the tenet that the ethical aim of the translation act is to receive the Foreign as Foreign, so that when one turns a book into one's own mother tongue the Other remains the Other and the wish to translate does not lead one to replace the Other with the Self.

Verso la fine di *The Great Gatsby* Nick, il narratore, si rende conto di aver scritto «a story of the West».<sup>1</sup> Tutti i personaggi principali del romanzo – da Gatsby a Daisy, a Tom, a Jordan e allo stesso Nick – sono infatti abitanti del Midwest che hanno scelto di trasferirsi sulla East Coast. *Il grande Gatsby* è segnato dalla non permanenza, da un costante succedersi di trasferimenti altrove.<sup>2</sup> C'è un movimento continuo, un andirivieni di macchine, taxi, barche, un sostare nelle stazioni. I personaggi sono inquieti, irrequieti, senza quiete («restless», «unrestful», «unquiet»), si muovono senza posa («ceaseless») e senza sosta («incessantly»). Per un Paese vasto come gli Stati Uniti, dalle differenze culturali e non solo geografiche così marcate, sono per molti aspetti quasi degli espatriati nel loro stesso Paese, una condizione ben nota a Fitzgerald. Non solo perché pure lui si era trasferito da St. Paul nel Minnesota a Long Island, dove nell'estate del 1924 scrisse *Il grande Gatsby* in un paesino, Great Neck, molto somigliante alla West Egg del romanzo, ma anche perché quella dell'espatriato a tutti gli effetti è una condizione che l'autore conosceva molto bene.

Fitzgerald è stato in perenne e inquieto movimento fra due continenti o fra due o più punti cardinali dello stesso – spesso in viaggio, in case sempre diverse oppure in lussuose camere d'albergo. Come i suoi personaggi, lo scrittore sembra animato da un costante

<sup>1</sup> FRANCIS SCOTT FITZGERALD, *The Great Gatsby*, London, Penguin, 1990, p. 167.

<sup>2</sup> RUTH PRIGOZY, *Introduction*, in Francis Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. vii-xxxv.

desiderio dell'Altrove, che però nel suo caso non riflette solo un'insoddisfazione permanente. Non si tratta di un desiderio che non trova mai il suo appagamento; l'autore sente che senza l'invocazione dell'Altrove «la vita appassisce, si mortifica, si spegne» e lui resterebbe invischiato nell'esistente.<sup>3</sup> Fitzgerald, si potrebbe dire, è in parte un «uomo tradotto»,<sup>4</sup> avendo scelto come ha fatto di trasferirsi da un territorio geografico a un altro all'interno del suo Paese – al riguardo non si dimentichino i soggiorni a Hollywood, a completamento della traduzione *from coast to coast* – e poi da un territorio linguistico e culturale a un altro quando ha cominciato a viaggiare per l'Europa. Infine anche il suo romanzo, pur essendo stato scritto negli Stati Uniti, è stato rivisto in Costa Azzurra e le bozze sono state corrette tra il dicembre del 1924 e il febbraio del 1925 mentre si trovava a Roma e a Capri. Il romanzo uscì il 10 aprile 1925, dopo il rientro di Fitzgerald negli Stati Uniti.

Sembra che uno stato di *traduzione permanente* segni il romanzo, i suoi personaggi e il suo autore.

La traduzione è presente in un altro modo nel *Grande Gatsby*. Per raccontarci la sua storia Nick, il narratore, *traduce* le parole di Jordan Baker e di Gatsby. È Jordan che racconta a Nick la breve storia d'amore tra Gatsby e Daisy a Louisville ed è poi Gatsby stesso a raccontare l'incontro con Dan Cody e il periodo della guerra. Nick riverbalza dunque nella sua stessa lingua ciò che gli raccontano altri.<sup>5</sup> E qui si percepisce un primo rumore semiotico: ogni volta che si riportano le parole altrui, irrimediabilmente qualcosa va perduto, non passa. Quanta della vaghezza di Gatsby non dipende invece dalla vaghezza di Nick, visto che quello che leggiamo è il suo romanzo?

Nick è un narratore esitante, quasi insicuro; teme di dire qualcosa di sbagliato o di definitivo. Quello che la narratologia bollerebbe come un narratore inaffidabile è invece percepito da chi legge come un narratore molto onesto. Perché nel riferire ciò che sa sul protagonista del romanzo Nick punteggia il racconto di «I think», «I believe», «I imagine», «maybe», «probably», «it's possible», il che porta il lettore a chiedersi: quanto veramente sappiamo della vita degli altri? Nick ammette la sua insicurezza: è un narratore profondamente etico che non giudica e tutt'al più si concede una battuta o un'osservazione ironica. E ha un dono raro: quello di sapersi vedere da dentro e al tempo stesso da fuori, come lui stesso ammette nel secondo capitolo mentre si trova nell'appartamento di Tom a New York: «I was within and without, simultaneously enchanted and repelled by the inexhaustible variety of life».<sup>6</sup> Nick sa creare tra sé e sé la distanza, il che lo rende ancor più attendibile come narratore. Tuttavia, cinge Gatsby di un alone misterioso: lo rende elusivo per alcuni e forse elusorio per altri. Il romanzo di Fitzgerald si costruisce in un gioco di specchi, e in ognuno c'è solo una parte dell'immagine.

I lettori italiani, infine, leggono il libro in italiano: anche qui qualcosa non passa. Chi traduce sa che nel processo traduttivo qualcosa si perde sempre, perché i campi seman-

3 MASSIMO RECALCATI, *Ritratti del desiderio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012, p. 117.

4 SALMAN RUSHDIE, *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*, London, Granta Books, 1991, p. 17.

5 ROMAN JAKOBSON, *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard, Milano, Bompiani, 2002, pp. 51-62, p. 53.

6 FITZGERALD, *The Great Gatsby*, cit., p. 37.

tici delle due lingue non combaciano e le sintassi non si equivalgono, ma anche perché non si trasmettono le stesse eredità culturali e non è facile trasportare in un'altra lingua le connotazioni implicite, che rimangono a gravare sulla pagina. Paul Ricoeur consiglia a chi traduce di abbandonare il sogno della traduzione perfetta e di accettare la differenza insuperabile fra il proprio e l'altrui. La rinuncia a questo sogno porta con sé una sensazione di profonda malinconia e richiede a chi traduce una vera e propria elaborazione del lutto in senso freudiano, orientata verso la rinuncia dell'ideale di perfezione.<sup>7</sup> Nel sottoporsi alla dura prova del tradurre e nel mettersi alla prova per versare nella lingua materna ciò che sente nella lingua straniera, chi traduce sperimenta strade diverse, erra, e alla fine, quando compie la propria scelta, si accorge che la lingua materna si scontra con la sua incapacità di dare accoglienza all'estraneo. Oppone una resistenza, per così dire, in termini psicoanalitici, un rifiuto sottile, profondo, di ricevere l'estraneo. Solo la rinuncia all'ideale della traduzione perfetta – questa «deficienza accettata» – consente il farsi del tradurre. La rinuncia al sogno onnipotente di una «omnitradduzione», cioè di una razionalità che si sottrae alle costrizioni culturali e ambisce a colmare l'assenza di una lingua universale, permette di vincere la resistenza. È a questo guadagno senza perdita che bisogna saper rinunciare, riconciliandosi nell'accettazione della differenza insormontabile tra il proprio e l'estraneo.<sup>8</sup>

*Il grande Gatsby* è impregnato di vaghezza. «Vague» è uno degli aggettivi prediletti da Fitzgerald ed è quello che meglio riassume sia l'elusività della sua prosa sia il tratto principale del suo protagonista. Infatti c'è solo una attività di Gatsby di cui il lettore è certo: è dedito a ricostruire l'illusione di un sogno. Una illusione immane, se si pensa che Gatsby e Daisy hanno avuto una relazione di un mese prima della partenza di Gatsby per l'Europa. Un amore di un mese soltanto, ingigantito dall'ossessione amorosa di Gatsby. Giustamente nella sua autorevole introduzione a *The Portable F. Scott Fitzgerald*, l'edizione delle opere maggiori curata da Dorothy Parker nel 1945 e ristampata l'anno successivo da New Directions, Lionel Trilling sottolinea come Gatsby rappresenti l'America stessa, una nazione che, al pari di Gatsby, è nata dalla sua «concezione platonica» di se stessa.<sup>9</sup> E in *Ballad of a Thin Man* Bob Dylan canta le gesta di un uomo che ha letto molto, tra cui tutti i libri di Fitzgerald, ma pare che non riesca ad afferrare la realtà intorno a lui, «una realtà in cui il tema del sogno americano e del suo fallimento rappresenta un sottotesto cruciale».<sup>10</sup> Entrambi i sogni – quello di Gatsby e quello di un'intera società – sono destinati a morire nella luce vaga che trapela fra le pagine del romanzo.

Nel suo libro Fitzgerald aspira a creare un'atmosfera, e con piccoli tocchi definisce uno stato d'animo, presenta un personaggio, tratteggia un ambiente o una scena. Della vita gli interessano soprattutto i momenti velati, offuscati – «dim» è un altro aggettivo che gli è caro – e gli oggetti in penombra, avvolti dalla foschia. Essendo *Il grande Gatsby*

7 PAUL RICOEUR, *Tradurre l'intraducibile. Sulla traduzione*, a cura di Mirela Oliva, Città del Vaticano, Urbania University Press, 2008s, p. 41.

8 *Ivi*, pp. 55-56.

9 LIONEL TRILLING, *Francis Scott Fitzgerald*, in *The Liberal Imagination*, New York, Viking, 1950, pp. 243-254, a p. 252.

10 GIANFRANCA BALESTRA, *Introduzione*, in Francis Scott Fitzgerald, *Il grande Gatsby*, a cura di Gianfranca Balestra, trad. da Roberto Serrai, Venezia, Marsilio, 2011, p. 9.

segnato dalla non permanenza, priva di ormezzi la scrittura non può ancorarsi alla descrizione di una successione di eventi ben delineata. L'ellissi di Fitzgerald nasce da qui, dalla precarietà, come da qui nasce la vaghezza che impregna il romanzo e seduce i lettori.

Lavorando alla traduzione ho scoperto quanto è difficile seguire Fitzgerald nelle sue ellissi, sia nel montaggio delle scene – per tutte basti citare le due celebri scene, sull'ascensore prima e alla Pennsylvania Station poi, alla fine del secondo capitolo<sup>11</sup> – sia nelle ellissi sintattiche. La tendenza a ordinare gli elementi del testo in modo razionale, insita in chi traduce e forse ancor più in chi rivede, può portare a negare il giusto riconoscimento a una figura retorica ardata. Può succedere, infatti, che pur rendendosi conto che un periodo è ellittico, chi traduce o rivede si affanni a cercare dentro di sé le giustificazioni per non lasciarlo tale, temendo che la scelta di rispettare l'ellissi sia troppo audace e generi una non immediata leggibilità che possa essere imputata a chi ha lavorato all'edizione italiana e non all'autore. Chi traduce, o rivede, non osa fare ciò che invece l'autore ha osato fare.

Questo rischio l'ho corso in un breve passo in cui Nick gode di una stupefacente vista di Manhattan dal Queensboro Bridge, uno scenario che preannuncia i misteri e le bellezze del mondo, come Fitzgerald scrive poco oltre. Il brano, e la relativa traduzione, è il seguente:

Over the great bridge, with the sunlight through the girders making a constant flicker upon the moving cars, with the city rising up across the river in white heaps and sugar lumps all built with a wish out of nonolfactory money.<sup>12</sup>

Sul grande ponte, con la luce del sole fra le travi che guizzava sulle automobili in movimento, con la città che s'innalzava al di là del fiume in cumuli bianchi e zollette di zucchero, tutti costruiti con il desiderio scaturito da denaro senza odore.<sup>13</sup>

La tentazione di aggiungere un verbo e magari un avverbio per legare la frase alla precedente – «Adesso erano sul grande ponte, con la luce del sole [...]» – è stata davvero molto forte. Ma più forte è stato il desiderio di aderire a quanto scrive Fitzgerald in uno dei punti più manifestamente modernisti della sua scrittura. Pochi autori riescono come lui a lasciare fuori il superfluo, a scegliere di un'azione o di un'immagine solo il particolare da mettere sotto la luce dei riflettori lasciando tutto il resto in un cono d'ombra. Di fronte all'ellissi di Fitzgerald, la sensazione che si ha è di una serie di scene spesso indipendenti, unite in un sapiente lavoro di montaggio cinematografico: sarebbe stato un peccato privarne i lettori italiani. Ma la cosa più curiosa per me è stato constatare quanta insicurezza abbia generato in me fino alla fine, fino alla lettura delle ultime bozze, la lotta tra il mio desiderio di aderire alla scelta stilistica dell'autore e il bisogno di legare il senso della frase a una lettura senza intralci, a qualcosa che rendesse il periodo più rispondente a criteri di funzionalità semantica e di leggibilità. Ricordo ancora bene la sensazione di disobbedienza che ho provato per un po', dopo aver preso la decisione di non lasciar

<sup>11</sup> FITZGERALD, *The Great Gatsby*, cit., pp. 30-40.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 67.

<sup>13</sup> FRANCIS SCOTT FITZGERALD, *Il grande Gatsby*, cur. e trad. da Franca Cavagnoli, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 117.

prevalere dentro di me la figura censoria della maestra delle elementari, con la sua matita rossa e blu, bensì l'ardita libertà espressiva di Francis Scott Fitzgerald.

Un'altra nota distintiva della scrittura di Fitzgerald è la tensione continua fra lingua scritta e lingua orale. Aderirvi ha richiesto assiduità e premuroso scrupolo. Fitzgerald alterna descrizioni nella lingua letteraria, alcune delle quali molto poetiche, a passaggi che attingono alla lingua parlata. Nick riproduce con sapienza i linguaggi altrui e nei dialoghi gioca con i registri più svariati: da quello formale, a volte un po' antiquato, di Gatsby, a quello colloquiale di Tom, di Daisy e dello stesso Nick, fino ai registri popolari di Myrtle e di Wolfsheim, la cui grammatica e ortografia lasciano spesso a desiderare. Una polifonia che è stato necessario assecondare soprattutto nelle sue asperità.

Tra le ruvidità del testo, la parlata di Myrtle correva più di altre il rischio di subire un danno e di gettare nel ridicolo un personaggio che ridicolo non è mai. Un brano tratto dal secondo capitolo, e la sua traduzione, consente di vedere i problemi posti dal linguaggio di Myrtle:

My dear, [...] most of these fellas will cheat you every time. All they think of is money. I had a woman up here last week to look at my feet, and when she gave me the bill you'd of thought she had my appendicitus out.<sup>14</sup>

Mia cara, [...] quasi tutti 'sti tizi qua non ci pensano su due volte a fregarti. Pensano solo ai soldi. La settimana scorsa è venuta una donna a farmi i piedi e al momento del conto sembrava che mi aveva tolto l'appendicite.<sup>15</sup>

Nelle parole di Myrtle quello che si sente è soprattutto la sua appartenenza a una classe sociale diversa da quella di Tom e dello stesso Nick. Fitzgerald sceglie pochi tratti per marcare la lingua di Myrtle («fellas», «you'd of thought», «appendicitus»), il che mi ha costretto a calibrare attentamente il mio desiderio di marcare in italiano il suo modo di parlare. I miei marcatori sono due: l'uso della forma aferetica di «questi» in «tutti 'sti tizi qua» e la violazione del congiuntivo con la scelta di optare per un indicativo in «sembrava che mi aveva tolto». La parola «appendicite» non è una parola difficile per un italiano e mi sarebbe sembrata una forzatura scegliere un'ortografia sbagliata. L'eventuale decisione di sopprimere una «p» avrebbe potuto portare il correttore di bozze a prendere la mancanza di una «p» per un refuso e a correggerlo. Perciò ho preferito compensare questo residuo con un abbassamento del registro in altri due punti del testo: «fregare» al posto di «imbrogliare» e «farmi i piedi» invece di un improbabile «fare il pedicure». Soppesando le variazioni diamesiche, diafasiche e diastratiche alle quali piegare la lingua standard, ho cercato di rispettare la scelta di lingua spiccatamente orale scelta da Fitzgerald per Myrtle senza incorrere nella tendenza deformante di ridicolizzare lo straniero.<sup>16</sup>

Un aspetto sottovalutato dalla critica è l'ironia, a volte ambigua, di cui è impregnato *Il grande Gatsby*. L'ironia affiora nel romanzo in battute e osservazioni fulminanti

<sup>14</sup> FITZGERALD, *The Great Gatsby*, cit., p. 33.

<sup>15</sup> FITZGERALD, *Il grande Gatsby*, cit., p. 82.

<sup>16</sup> ANTONIE BERMAN, *Translation and the Trials of the Foreign*, in *The Translation Studies Reader*, ed. by Lawrence Venuti, New York-London, Routledge, 2004, pp. 276-289, alle pp. 285-286.

(la mia copia di lavoro è punteggiata di *smileys*). Uno degli esempi più evidenti è l'uso ridondante o a sproposito dell'avverbio «absolutely» e l'uso improprio dell'aggettivo «absolute». È un vezzo sia di Jordan Baker sia di Daisy, che ben presto contagia pure Gatsby, e se da una parte sortisce effetti esilaranti, dall'altra mostra con crudezza la vacuità di un mondo che poggia sull'ostentazione e sull'apparenza. Ecco alcuni esempi:

At this point Miss Baker said: «Absolutely!» with such suddenness that I started – it was the first word she had uttered since I came into the room.<sup>17</sup>

«No, thanks,» said Miss Baker to the four cocktails just in from the pantry. «I'm absolutely in training».<sup>18</sup>

Ma l'esempio più sorprendente è la celebre battuta di Daisy:

«I love to see you at my table, Nick. You remind me of a – of a rose, an absolute rose. Doesn't he?» She turned to Miss Baker for confirmation: «An absolute rose?».<sup>19</sup>

E l'ironia di Fitzgerald è al suo meglio quando fa concludere a Nick:

I waited, and sure enough, in a moment she looked at me with an absolute smirk on her lovely face [...].<sup>20</sup>

In tutti i casi in cui compaiono «absolute» e «absolutely» ho conservato i traduttori «assoluto» e «assolutamente», ben consapevole del fatto che per l'avverbio ci sono traduttori migliori. D'altronde l'uso dell'avverbio «assolutamente» ha avuto una diffusione contagiosa nel nostro Paese e pressoché nessuno lo avverte come un calco dall'inglese. Ma se non avessi conservato lo stesso traduttore avrei sottratto forza a quel trionfo di inconsistenza e di frivolo compiacimento di sé dato dall'«absolute rose» di Daisy («Mi ricordi una...una rosa, una rosa assoluta»)<sup>21</sup>

Altri esempi, scelti tra i molti in cui le stilette ironiche di Fitzgerald corrono sul filo del rasoio e mettono chi traduce di fronte al proprio inguaribile bisogno di razionalizzare e omogeneizzare la lingua, sono: il punto in cui si dice che la gioventù dorata del Midwest «drifted here and there unrestfully wherever people played polo and were rich together»<sup>22</sup> («Si erano trascinati irrequieti qua e là dove la gente giocava a polo e si ritrovava ricca in compagnia»)<sup>23</sup> Oppure quando, durante una delle sfarzose feste di Gatsby «a celebrated tenor had sung in Italian, and a notorious contralto had sung in jazz»<sup>24</sup> («Un celebre tenore aveva cantato in italiano e un famigerato contralto aveva cantato in jazz»)<sup>25</sup> O ancora: «[...] and when I reached my estate at West Egg I ran the car under its

17 FITZGERALD, *The Great Gatsby*, cit., p. 15.

18 *Ivi*, p. 16.

19 *Ivi*, p. 19.

20 *Ivi*, p. 22.

21 FITZGERALD, *Il grande Gatsby*, cit., p. 68.

22 FITZGERALD, *The Great Gatsby*, cit., p. 11.

23 FITZGERALD, *Il grande Gatsby*, cit., p. 60.

24 FITZGERALD, *The Great Gatsby*, cit., p. 48.

25 FITZGERALD, *Il grande Gatsby*, cit., p. 97.

shed [...]»<sup>26</sup> («[...] e quando raggiunti la mia tenuta a West Egg, parcheggiavi la macchina sotto la tettoia [...]»<sup>27</sup>).

Negli esempi citati la tendenza a razionalizzare è naturalmente sempre in agguato e si potrebbe manifestare nella tentazione di scegliere una perifrasi per aggirare quello scivoloso «rich together» o quell'insidioso «had sung in jazz» oppure, per tradurre «estate», nella decisione di optare per l'innocua parola «proprietà» pur di smorzare la forza irriverente di «tenuta». Ma il desiderio di strappare anche al lettore italiano il sorriso che si sente affiorare sulle labbra se si legge il libro in inglese ha avuto la meglio sulla mia ritrosia a osare, e ho deciso di tradurre cercando di aderire il più possibile alle scelte lessicali di Fitzgerald.

Tra le altre difficoltà che mi ha posto la traduzione del romanzo c'è il fatto che non è stato facile stabilire quando Nick e Gatsby cominciano a darsi del tu, visto che non si chiamano mai con il nome di battesimo e si rivolgono l'uno all'altro dicendo «Mr Gatsby», «Mr Carraway». È così fino al quarto capitolo compreso, quando, dopo aver invitato Nick a pranzo, Gatsby entra con lui nel ristorante e gli presenta Wolfschiem dicendo nel suo consueto modo formale: «Mr Carraway, this is my friend Mr Wolfschiem».<sup>28</sup> Da qui in poi i due si rivolgono la parola senza mai chiamarsi né per cognome né tantomeno per nome fino a quando Nick saluta Gatsby, poco prima del suo assassinio, e nel congedarsi lo chiama semplicemente «Gatsby».<sup>29</sup> Alla fine del romanzo, però, Nick dice al padre di Gatsby che erano «close friends».<sup>30</sup> Ho quindi deciso di passare al tu nel settimo capitolo, quando le confidenze sono state fatte e le maglie del rapporto fra i due sono ormai strette.

Non ho invece mai avuto dubbi sul fatto che tra loro dovessero darsi del lei e non del voi: il romanzo è così moderno nel suo impianto che la scelta è stata del tutto naturale. È il modo di fare di Gatsby, così formale, di uomo di altri tempi, a comunicare al lettore che il romanzo, oltre a essere ambientato in un altrove, è ambientato in un altro tempo.

Fitzgerald predilige alcuni campi espressivi. Le parole del mare – «boat», «ship», «current», «beat on» – e le parole legate alla tenebra – «darkness», «dark», «obscure», «dim» – hanno portato i critici ad accostarlo a Conrad, non ultimo per la scelta di un narratore in prima persona.<sup>31</sup> Sono parole che affiorano a più riprese nel romanzo, sia in senso proprio sia in senso figurato, e così pure le parole legate all'assenza di quiete («restless», «unrestful», «unquiet», «ceaseless», «incessantly»), come già si è detto. Conservare i rimandi, anche a distanza di molte pagine, mi è costato applicazione e attenzioni costanti, perché spesso i campi semantici delle due lingue non ne volevano sapere di sovrapporsi. Per questa ragione non è stato possibile conservarli nel caso dei colori. *Il grande Gatsby* è una rapsodia in blu, giallo e grigio. Gli uomini che lavorano nella Valle di ceneri sono grigi; i nomi di coloro che partecipano alle feste di Gatsby sono grigi. Il

26 FITZGERALD, *The Great Gatsby*, cit., p. 25.

27 FITZGERALD, *Il grande Gatsby*, cit., p. 73.

28 FITZGERALD, *The Great Gatsby*, cit., p. 68.

29 *Ivi*, p. 147.

30 *Ivi*, p. 159.

31 MATTHEW J. BRUCCOLI, *Fitzgerald's The Great Gatsby. A Literary Reference*, New York, Carroll & Graf, 2002, pp. 112-113, 117-118.

giallo nel romanzo è già meno monocromatico. Il giallo è il colore dell'oro e della materia, dunque il colore dei soldi e di un mondo materiale. C'è poi il giallo dell'ottone, delle rifiniture dorate, del similoro, una pacchiana imitazione dell'oro, e c'è tanto di pacchiano in questo romanzo a fare da sfondo a quello che è forse il personaggio meno pacchiano, Gatsby, nonostante tutti s'industriano a mostrarcelo tale.

Per quanto riguarda «grey» e «yellow» non ci sono stati problemi dal punto di vista traduttivo. Ma nel *Grande Gatsby* c'è molto blu, il colore della paura, della tristezza. In italiano, oltre che con «blu», «blue» si può tradurre con «azzurro». C'è una tensione continua fra il blu della paura e della melanconia e l'azzurro nel suo senso più alto e nobile: il colore del mare che scintilla sotto il sole, il colore di un cielo non scalfito dalle nuvole, l'*Azur* di Mallarmé. E di volta in volta è il contesto a suggerire la sfumatura. Ho visto blu il vestito a pois di crêpe de Chine indossato da Myrtle la prima volta che la scorgiamo, nell'autofficina del marito, e così pure i giardini della casa di Gatsby nelle notti d'estate – anche oggi, al solo rievocarli la sfumatura che vedo è il blu di Prussia –, e ovviamente le bandiere bianche, rosse e blu davanti alle case. E ho visto blu il naso del piccolo produttore che Gatsby presenta a Daisy a una delle sue feste, immaginando l'intrico di venuzze sulla pelle, e così pure il coupé di Tom, solo per fare alcuni esempi. Ma per me sono azzurri gli enigmatici occhi del dottor Eckleburg sul cartellone pubblicitario, il miele del Mediterraneo, il colore dell'uovo del pettirosso, il vestito – azzurro gas con perline color lavanda – che Gatsby fa recapitare a Lucille dopo la festa in cui lei si strappa quello che indossa, e azzurro per me è il colore del fumo che nell'ultimo capitolo si leva dalle foglie friabili, quando nell'Est comincia a soffiare il vento e Nick, dopo la morte di Gatsby, decide di tornare a casa nel Midwest.

Tutt'ora penso che quel fumo avrebbe potuto essere anche blu. In questo caso avrei privilegiato le implicazioni di quella melanconia che è la nota dominante del romanzo. Ma ho scelto l'azzurro per privilegiare l'immagine: i colori che preannunciano l'inverno sono lattiginosi, hanno riflessi mobili e cangianti, non sono definiti in modo netto. Chi traduce, in solitudine, ogni volta fa la sua scelta. Delle molte connotazioni di una parola alla fine bisogna sceglierne una e lasciare dormienti le altre. È questa la condanna di chi affronta una traduzione: cogliere le implicazioni, vedere che sono possibili altre interpretazioni ma, a differenza del critico che può elencarle e commentarle e lasciarle lì, ben allineate sulla pagina con tutto il loro irrisolto, chi traduce è costretto a scegliere. Dover compiere un gesto definito, preciso, chiaro, in un testo intriso di vaghezza porta con sé il rimpianto. E poco mi consola, del colore, l'aver scelto la sfumatura più chiara, non nel senso della più precisa o della più nitida, ma nel senso di quella più tenue, più pallida, smorzata.

Due espressioni cruciali nel romanzo mi hanno fatto molto riflettere. La prima è una tipica espressione del British English, «old sport». L'Oxford English Dictionary definisce così «sport»: «A good fellow, a lively, sociable person (applied to men or women); one who behaves in a 'sportsmanlike' fashion. Also *good sport*; *old sport* (freq. as a familiar term of address, more usually of men than women)». Il primo esempio riportato dall'OED in cui compare la locuzione è del 1905 e appare sul numero del 22 marzo di «Punch» (p. 199): «I shouldn't mind, Old Sport». Mentre nel numero di «Punch» del

21 maggio 1913 (p. 405) si legge: «I say, old chap, I've not had a smoke for half-an-hour, so I think I'll go on top. Be a sport and go inside with the women, will you?».<sup>32</sup>

La locuzione «old sport» sembra dunque essere una di quelle espressioni tipicamente inglesi come «old chap», «old bean», ecc., e cioè una variante di «old man». Infatti nel romanzo, rivolgendosi a Wilson, Tom usa proprio questa espressione: «“Hello, Wilson, old man,” said Tom, slapping him jovially on the shoulder».<sup>33</sup> Usa cioè la forma standard impiegata negli Stati Uniti e non conosce il significato dell'espressione usata invece da Gatsby, che avendo frequentato durante la guerra un corso per ufficiali a Oxford, ha probabilmente imparato lì a usare l'espressione «old sport». Far sentire le varietà diatopiche di una lingua in traduzione è molto difficile. Lo stesso Berman mette questa tendenza deformante all'ultimo posto del suo elenco, perché è la più difficile da evitare.<sup>34</sup> Avendo scartato subito l'ipotesi di tradurla con un'espressione dialettale per non coprire di ridicolo Gatsby ogni volta che la pronuncia, il che avviene spesso dal momento che l'espressione «old sport» è un suo vezzo, ho preferito creare un residuo traduttivo e ricorrere all'espressione «vecchio mio» – comunque poco usata in italiano – come se Gatsby impiegasse il più comune «old man».

La seconda è una delle parole del mare, «beat on», che compare nell'ultima frase del romanzo. Ecco il relativo brano e la traduzione:

So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past.<sup>35</sup>

Così navighiamo di bolina, barche contro la corrente, riportati senza posa nel passato.<sup>36</sup>

Tra i significati del verbo «to beat» il Webster's dà: «To sail to windward by a series of tacks» con la precisazione: «Said of the ship beating the sea; said of the mariners beating the ship up or to windward» e spiega il significato di «to beat to windward» con «to sail to windward».<sup>37</sup>

La definizione del monolingue consente di individuare nel navigare di bolina, o bordeggiare, il movimento di una barca che, per risalire lungo la direzione del vento, compie una serie di bordate. La navigazione di bolina consente di seguire la rotta che fa col vento il minimo angolo possibile: avendo la corrente contro, la barca sfrutta il vento, altrimenti non si muoverebbe affatto. Nella lingua quotidiana diremmo «barcamenarsi». Tra «bordeggiare» e «navigare di bolina» ho poi scelto la seconda opzione per una semplice questione di suoni, perché la parola «bolina» subito seguita da «barche» mi ha consentito di non perdere l'allitterazione nella seconda parte della frase («borne back»).

L'assenza di quiete, come si è visto, impregna *Il grande Gatsby*. La quiete compare solo quando Fitzgerald descrive la Valle di ceneri, la terra desolata in cui sorge la discarica

<sup>32</sup> *The Oxford English Dictionary*, ed. by J. A. Simpson e E. S. C. Weiner, Oxford, Clarendon Press, 1991, XVI, p. 316.

<sup>33</sup> FITZGERALD, *The Great Gatsby*, cit., p. 28.

<sup>34</sup> BERMAN, *Translation and the Trials of the Foreign*, cit., pp. 287-288.

<sup>35</sup> FITZGERALD, *The Great Gatsby*, cit., p. 172.

<sup>36</sup> FITZGERALD, *Il grande Gatsby*, cit., p. 224.

<sup>37</sup> *Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged*, Chicago, Encyclopædia Britannica, 1986, I, p. 193.

a cielo aperto lungo la strada che porta a New York. È un grande immondezzaio, dove i fuochi bruciano le automobili ormai inutilizzabili. È come se il riposo fosse da associare solo alla morte e alla terra guasta. Uno dei modi in cui Fitzgerald esprime l'irrequietudine dei suoi personaggi è attraverso l'imprudenza con cui guidano. Il libro è pieno di persone che guidano male e di incidenti, ultimo quello della tragedia finale. Le automobili che portano morte e distruzione finiscono per essere distrutte a loro volta nella Valle di ceneri, un luogo in cui cresce solo la pianta della morte. Per tradurre «careless», l'aggettivo che Fitzgerald usa più volte per indicare la leggerezza dei personaggi e la loro mancanza di responsabilità al volante, ho scelto «sventato» perché nel participio passato del verbo «sventare», attraverso il significato arcaico di «svuotare», passa tutta la vacuità di un ambiente sociale privo di contenuti morali.

Fitzgerald rivede le bozze del *Grande Gatsby* all'Hotel des Princes di Roma e a Capri. La corrispondenza tra Fitzgerald e il suo editor, Maxwell Perkins di Charles Scribner's Sons, è stata preziosa non solo per comprendere il tipo di rapporto tra loro e il modo di lavorare di entrambi, ma perché mi ha consentito di prendere alcune decisioni importanti.

Perkins non intervenne sulla pagina con un editing puntuale. Anzi, la preoccupazione per eventuali refusi ed errori di ortografia – uno dei punti deboli di Fitzgerald, sul quale i recensori si erano scatenati al limite dello scherno in occasione dell'uscita del suo primo romanzo – è più dell'autore che dell'editor, come si legge nella lettera del 24 gennaio 1925. Fitzgerald temeva inoltre che le molte correzioni apportate alle prime bozze potessero essere inserite nel posto sbagliato, danneggiando così il ritmo della prosa. Chiese aiuto a Perkins anche per alcuni possibili errori che avrebbe voluto evitare – una descrizione sbagliata della onorificenza del Montenegro conferita a Gatsby –, nonché per dettagli minimi ma fondamentali riguardanti il tono e la cadenza, come la presenza di un punto esclamativo.

Perkins appare meno preoccupato dell'autore riguardo ai dettagli e non se ne cura più di tanto, tant'è che le imprecisioni nel romanzo sono molte e non sono state corrette nemmeno nella seconda edizione. A mo' di esempio si può ricordare che nel primo capitolo del romanzo, ambientato nel giugno del 1922, Daisy dice che sua figlia ha tre anni. Dato che Daisy ha sposato Tom nel giugno del 1919, il giorno delle nozze Daisy doveva essere incinta di nove mesi. Oppure si dice che le retine del dottor Eckleburg sono smisuratamente grandi, il che è impossibile perché la retina è la membrana che costituisce la tunica interna dell'occhio, sicché quelle che si vedono sul cartellone pubblicitario devono essere le pupille del dottor Eckleburg. Anche la geografia del romanzo non è sempre attendibile – nel Tennessee non c'è nessuna Biloxi e ad Astoria non ci sono sopraelevate – anche se, quando Gatsby situa San Francisco nel Midwest, lo si può interpretare come uno dei molti elementi ironici del romanzo. Ma una cosa è certa: l'editor leggendario di Fitzgerald e di Hemingway non si è dato la pena di controllare la veridicità dei fatti contenuti nel romanzo.

A poche righe dalla fine del romanzo compare l'aggettivo «orgastic», una variante poco comune di «orgasmic».<sup>38</sup> Anche in italiano «orgastico» è in effetti poco comune.

<sup>38</sup> FITZGERALD, *The Great Gatsby*, cit., p. 171.

Sempre nella lettera del 24 gennaio 1925 Fitzgerald scrisse a Perkins chiedendogli di vigilare affinché il correttore di bozze non cambiasse «orgastic» in «orgiastic», visto che l'aggettivo da lui scelto era attinente all'orgasmo e non alle orgie. La sua inquietudine è stata anche la mia e fino all'ultimo sono stata in trepidazione – e ho verificato a ogni giro di bozze – perché quella «i» non facesse capolino nell'edizione italiana. E sono contenta che sia scomparsa anche dall'ultima edizione Mondadori, pubblicata dopo l'uscita del film di Baz Luhrman (2013).

*Il grande Gatsby* è stato uno dei romanzi della mia adolescenza, un libro che ho riletto più volte nel corso della mia vita. Quando Alberto Rollo mi ha proposto di lavorare per Feltrinelli a una nuova traduzione del romanzo di Fitzgerald sono stata felice di farlo perché il desiderio di tradurlo era forte e questo impegno, al quale mi sono dedicata con amore – non trovo parola più adatta per indicare il mio stato d'animo –, mi ha accompagnato per alcuni anni. L'etimologia della parola «desiderio» deriva dal cessare di contemplare le stelle in atteggiamento fiducioso, sperando che indichino la rotta da seguire. Il desiderio ci allontana dalle stelle. Indica, dunque, «una condizione di disorientamento, di perdita di riferimenti, di nostalgia, di lontananza», ma anche l'attesa.<sup>39</sup> Una condizione che chi è mosso dal desiderio di tradurre conosce molto bene. E come in un rapporto d'amore il desiderio dell'Altro dovrebbe comunque far sì che i due restino due, non si confondano, non si immedesimino l'uno nell'altro, così il desiderio di tradurre dovrebbe far sì che nel versare un libro nella propria lingua madre l'Altro resti Altro. Se è vero che tra l'uomo e la donna c'è una differenza che non si compone mai, c'è un'instabilità permanente perché diversi sono i loro modi di vivere l'esperienza dell'amore, forse è pure vero che nel tradurre, come nella vita, l'Altro sia da desiderare e amare come Altro da sé.

## BIBLIOGRAFIA

- BALESTRA, GIANFRANCA, *Introduzione*, in Francis Scott Fitzgerald, *Il grande Gatsby*, a cura di Gianfranca Balestra, trad. da Roberto Serrai, Venezia, Marsilio, 2011. (Citato a p. 165.)
- BERMAN, ANTONIE, *Translation and the Trials of the Foreign*, in *The Translation Studies Reader*, ed. by Lawrence Venuti, New York-London, Routledge, 2004, pp. 276-289. (Citato alle pp. 167, 171.)
- BRUCCOLI, MATTHEW J., *Fitzgerald's The Great Gatsby. A Literary Reference*, New York, Carroll & Graf, 2002. (Citato a p. 169.)
- FITZGERALD, FRANCIS SCOTT, *Il grande Gatsby*, cur. e trad. da Franca Cavagnoli, Milano, Feltrinelli, 2011. (Citato alle pp. 166-169, 171.)
- *The Great Gatsby*, London, Penguin, 1990. (Citato alle pp. 163, 164, 166-169, 171, 172.)
- JAKOBSON, ROMAN, *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard, Milano, Bompiani, 2002, pp. 51-62. (Citato a p. 164.)

<sup>39</sup> RECALCATI, *Ritratti del desiderio*, cit., p. 17.

- PRIGOZY, RUTH, *Introduction*, in Francis Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. vii-xxxv. (Citato a p. 163.)
- RECALCATI, MASSIMO, *Ritratti del desiderio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012. (Citato alle pp. 164, 173.)
- RICŒUR, PAUL, *Tradurre l'intraducibile. Sulla traduzione*, a cura di Mirela Oliva, Città del Vaticano, Urbania University Press, 2008s. (Citato a p. 165.)
- RUSHDIE, SALMAN, *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*, London, Granta Books, 1991. (Citato a p. 164.)
- The Oxford English Dictionary*, ed. by J. A. Simpson e E. S. C. Weiner, Oxford, Clarendon Press, 1991, XVI. (Citato a p. 171.)
- TRILLING, LIONEL, *Francis Scott Fitzgerald*, in *The Liberal Imagination*, New York, Viking, 1950, pp. 243-254. (Citato a p. 165.)
- Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged*, Chicago, Encyclopædia Britannica, 1986, I. (Citato a p. 171.)

## PAROLE CHIAVE

Traduzione, Francis Scott Fitzgerald, *Il grande Gatsby*, altro, proprio, estraneo.

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

FRANCA CAVAGNOLI, *Vaghezza e chiarezza: tradurre Il grande Gatsby*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 1 (2014), pp. 163–175.

L'articolo è reperibile al sito [www.ticontre.org](http://www.ticontre.org).

## NOTIZIE DELL'AUTRICE

Franca Cavagnoli ha pubblicato i romanzi *Una pioggia bruciante* e *Non si è seri a 17 anni*, e i saggi *Il proprio e l'estraneo nella traduzione letteraria di lingua inglese* e *La voce del testo* (Feltrinelli 2012, Premio Lo Straniero). Ha tradotto e curato opere di J.M. Coetzee, Nadine Gordimer, Katherine Mansfield, Toni Morrison, V.S. Naipaul. Collabora alle pagine culturali di “il manifesto” e “Alias”. Insegna traduzione presso l'ISIT e l'Università degli Studi di Milano. Nel 2010 ha vinto il premio Fedrigoni – Giornate della traduzione letteraria e nel 2011 il premio Von Rezzori per la sua traduzione di *Il grande Gatsby* di Francis Scott Fitzgerald.

[franca.cavagnoli@unimi.it](mailto:franca.cavagnoli@unimi.it)



## INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista *Ticontre. Teoria Testo Traduzione* e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.





## IL GRANDE GATSBY: NOTE A MARGINE DI UNA TRADUZIONE

TOMMASO PINCIO – Roma

In questa breve nota lo scrittore e traduttore Tommaso Pincio riflette sul fascino esercitato da *Il Grande Gatsby* – libro e personaggio, il narratore e la lingua – su generazioni diverse di americani: quelle degli anni Venti, degli anni Cinquanta e di oggi. Commenti, aneddoti e citazioni guidano quell'esplorazione dello spirito del libro che ha permesso a Pincio di riprodurre lo stile per i lettori italiani. Questo contributo è originariamente apparso sul blog personale dell'autore, all'indirizzo <http://tommasopincio.net>.

In this brief note, writer and translator Tommaso Pincio reflects on the haunting fascination exerted by *The Great Gatsby* – the book, the character, its narrator and language – on a range of American generations: those of the Twenties, of the Fifties, and the present one. Comments, anecdotes and quotations guide Pincio's exploration into the spirit of the book, one that enabled him to reproduce its style for the Italian readership. This contribution first appeared on Pincio's own blog, whose address is <http://tommasopincio.net>.

Viene considerato il romanzo del Sogno Americano per eccellenza e, sebbene sia di fatto la cronaca di un fallimento dai contorni tragici e crudeli, non si può certo negare che il suo protagonista sia un sognatore. Per Jay Gatsby, smargiasso buono in abito rosa, la ricerca della felicità ha un nome. Si chiama Daisy. È un perduto amore di gioventù che egli sogna di riconquistare con un mezzo molto americano: il denaro. Quanto questo mezzo sia perversamente intrecciato alle pene del cuore lo attesta simbolicamente la luce che Gatsby vede brillare dall'altra parte della baia, sul molo della casa di Daisy: una luce verde, lo stesso colore dei dollari. È inoltre ben nota l'ossessione di Fitzgerald per i ricchi, che lo scrittore considerava creature speciali, superiori ai comuni mortali. C'è tuttavia dell'altro. Fosse stato soltanto questo l'intento – raccontare la sua versione del «pursuit of happiness» – Fitzgerald avrebbe probabilmente scelto una voce diversa. Avrebbe potuto optare per il convenzionale narratore onnisciente, oppure lasciare la parola allo stesso Gatsby, magari escogitando un finale comunque fallimentare ma meno tragico. A spiegarci come sono andate le cose troviamo invece una terza persona. Nick Carraway, uno strano tipo di personaggio. L'essere cugino di Daisy e vicino di Gatsby lo colloca al centro degli eventi, nondimeno quasi mai il suo modo di prendervi parte va al di là di una passiva contemplazione. Il suo ruolo rievoca la dimensione marginale dello spettatore: non eccessivamente caratterizzato, lo si direbbe un personaggio messo lì dall'autore per svolgere una funzione assimilabile a quella rivestita nei romanzi dei tempi andati dai manoscritti ripescati in vecchi bauli: offrire una testimonianza. È lo stesso espediente cui ricorre Conrad in *Cuore di tenebra*: pur non arrivando agli estremi di Marlowe – che descrive Kurtz come pura voce –, anche Nick tende a disincarnare l'oggetto del proprio racconto. Nei primi capitoli del romanzo Gatsby è di fatto un fantasma. Sentiamo pronunciare il suo nome, sentiamo le fantasiose voci che circolano sul suo conto, lo vediamo stagliarsi scuro come un'ombra contro il cielo stellato di una serata estiva. Quando finalmente si presenta in carne e ossa, la sua figura è così ammantata di mistero che Nick stenta a riconoscerlo. Gatsby è difatti l'antitesi del mistero. Tutto in lui è scoperto, vistoso, eccessivo: il suo stile di vita, il suo modo di parlare, i suoi sogni. È inoltre l'antitesi di

Nick, che in apertura di romanzo si presenta al lettore come un tipo riservato, misurato sia nelle parole sia nel giudicare il prossimo. Tradurre *Il grande Gatsby* significa in primo luogo confrontarsi proprio con questo contrasto: la moderazione del narratore da un lato, l'esorbitanza del protagonista dall'altro. Replicare la lingua misurata in cui si esprime Nick è certamente la strada maestra, ma può non essere sufficiente: per sua natura, l'italiano tende a imporre una maggiore esplicitazione, vanificando quell'essere «unusually communicative in a reserved way», posto nelle righe d'apertura del romanzo come una sorta di dichiarazione poetica. Per paradosso, un'opzione possibile è percorrere la stessa strada ma in senso opposto.

Mentre ero impegnato nella traduzione mi sono spesso confrontato con persone madrelingua. Non addetti ai lavori quali scrittori o studiosi, bensì semplici lettori. Gli chiedevo che effetto sortisse alle loro orecchie l'inglese di questo romanzo. La risposta era sempre più o meno la stessa: roba antiquata, nessuno parla più in quel modo. In apparenza, un commento ragionevole e scontato per un testo ormai ottuagenario. Tuttavia la fermezza con la quale questi lettori consegnavano a un passato scomparso la lingua del Grande Gatsby mi sembrava eccessiva. Fatta eccezione per alcuni passi particolarmente sensuosi, Fitzgerald – memore anche di critiche ricevute in passato – ricorre a una scrittura spesso stringata e comunque esente da fronzoli inutili e frasi fatte. Nonostante il tempo trascorso, il tratto saliente del romanzo non è certo l'inattualità della lingua, soprattutto se paragonata a opere dello stesso periodo. Tanto per fare un esempio, la verbosità che Thomas Wolfe sfoggerà quattro anni dopo in *Look Homeward, Angel* ha raccolto molta più polvere. Mi è venuto dunque da pensare che la lingua del *Grande Gatsby* risulti più vecchia di quanto in effetti non sia per altre ragioni. Lo scenario ha certo un suo peso. Col senno della Storia, le feste degli anni ruggenti possono apparire insopportabilmente effimere, e dunque lontane dalla realtà e nel tempo: i suoi boriosi e superficiali convitati, le sue *flappers* accompagnate da riccastri, contrabbandieri e arrivisti di vario genere, tutti gli abitanti di questo mondo che già all'epoca era un po' fuori dal mondo, danzano e scherzano ignari del disastro che di lì a breve li spazzerà via, un disastro di cui il romanzo si fa in qualche misura profeta. La grandezza di Gatsby – il suo fallimentare idealismo sporcato di soldi facili – contiene in sé la grandezza della Depressione che attende l'America. Ai fini del nostro discorso può risultare tuttavia più determinante che quello del *Grande Gatsby* sia un mito tardivo. Lasciando da parte le tiepide reazioni della critica, nella immediatezza dell'uscita le vendite furono scarse malgrado la fama di cui ancora godeva il nome di Fitzgerald. Già nel 1925 l'età del Jazz cominciava a fare il suo tempo e non è assurdo ipotizzare un lungo oblio se nel 1940 – poco dopo la morte dell'autore – non fosse stato incluso in una lista di letture da mettere a disposizione gratuitamente a uomini e donne che prestavano servizio al fronte. Le centocinquantamila copie che cominciarono a circolare tra i giovani in guerra costituiscono uno spartiacque di non poco conto in quanto pongono le basi del modo in cui – una volta terminato il conflitto – si guarderà al passato. Per l'America pulita e conformista degli anni Cinquanta, il *Grande Gatsby* diverrà un monito intriso di un romanticismo affascinante proprio perché decadente e sregolato, proprio perché manifestazione di un paese dei balocchi per pochi eletti, anticamera di un tempo buio ormai alle spalle.

A farne un mito fu la generazione di chi ebbe vent'anni durante la guerra. Fu Jack Kerouac a sostenere che «Nessuno conoscerà mai davvero l'America perché nessuno conosce Gatsby». Sono parole affini alla citazione da Fitzgerald preferita da Charles M. Schulz: «In the real dark night of the soul it is always three o'clock in the morning». Schulz ha più volte giocato con il *Grande Gatsby* nelle strisce dei Peanuts. Era uno dei suoi libri preferiti. Lo scoprì nel 1945 ma gli furono necessarie quattro letture prima di arrivare a comprenderlo, ha confessato in una lettera. La vera cartina di tornasole è costituita da Salinger – reduce come Schulz del secondo conflitto mondiale – e dal memorabile omaggio tributato nel *Giovane Holden*: «I was crazy about *The Great Gatsby*. Old Gatsby. Old sport. That killed me.» Significativa è la battuta immediatamente seguente. Quasi a sancire un legame profondo tra Gatsby e l'esperienza della Guerra, Holden Caulfield dice: «Anyway, I'm sort of glad they've got the atomic bomb invented. If there's ever another war, I'm going to sit right the hell on top of it». Per la Storia della letteratura *Il grande Gatsby* è un libro del 1925, ma il suo mito è di un quarto di secolo successivo. Di fatto, entrò nell'immaginario americano come un retaggio della guerra e molto ci sarebbe da dire circa i motivi di identificazione che potevano trovarvi i giovani lettori di allora: con Jay Gatsby spartivano tanto la condizione di reduce quanto la prospettiva più o meno sognata di giorni prosperi e radiosi. Tornando al nocciolo della questione, sono giunto alla conclusione che certi toni del romanzo risultino antiquati non perché quello di Fitzgerald sia effettivamente un inglese fossile, quanto per lo slittamento temporale che è all'origine del suo mito. Consapevole che americanisti assai più attrezzati di un dilettante scapestrato come me si stavano dedicando alla stessa impresa, mi sono dunque concesso l'azzardo di una lingua volutamente *démodé*, e non per via della «patina che il tempo ha depositato su molte sue pagine» come ha scritto non senza ragione Luca Briasco sul *Manifesto* – giacché che una patina sia presente è innegabile –, bensì proprio nel tentativo di ricreare lo scarto, l'affascinata distanza che separa la vera età del Jazz dal momento in cui il *Grande Gatsby* è diventato mito. Entro i dovuti limiti ho cercato di farne un romanzo degli anni Cinquanta, rivisitando l'italiano di alcune traduzioni d'epoca e dei film doppiati dell'immediato dopoguerra, una lingua ibrida dove i residui di una sintassi ancora ingessata e formale restituivano in maniera spesso incongrua la novità di temi e linguaggi delle opere originali.

Un primo inevitabile passo è stato l'adozione del *voi* come allocuzione di cortesia, che sopravviveva nell'editoria e negli schermi cinematografici malgrado la riforma fascista imposta a suo tempo con non poca fatica fosse definitivamente alle spalle. Criterio analogo ho applicato per il lessico, tendendo al desueto in tutte quelle occorrenze che nell'originale marcano un momento fondamentale o definiscono un tratto particolare dei vari personaggi. Già in apertura si incontra una scelta di questo tipo quando traduco: «e fu così che al college mi ritrovai a torto accusato di essere un intrigante perché ero al corrente delle pene nascoste di uomini sregolati e misteriosi»: qui, prendendomi qualche licenza, ho adottato 'intrigante' per *politician* e 'uomini sregolati e misteriosi' per *wild, unknown men*. Simili scelte non sono tuttavia dettate soltanto dalla volontà di creare una sorta di effetto *old fashion*; dovrebbero servire anche a restituire lo speciale carattere della voce narrante. La riservatezza che Nick Carraway si attribuisce viene espressa

da Fitzgerald con una lingua piana, attenta, quasi mai tesa a sorprendere il lettore con vocaboli inaspettati o esotici: *wild* e *unknown* sono termini decisamente più comuni e meno romantici di ‘sregolati’ e ‘misteriosi’. Va però notato che Nick non dice propriamente il vero affermando di non aver mai smesso di tenere a mente il consiglio di suo padre citato nell’incipit. Forse Nick preferisce pensarsi come una persona “incline a sospendere ogni giudizio», ma giudica eccome, seppure alla sua riservata maniera. Considerato da questa prospettiva, *Il grande Gatsby* può essere anche considerato la storia di come un uomo educato a reprimere la tentazione di giudicare il prossimo si veda costretto dall’evolversi degli eventi a prendere posizione, e dunque pronunciare una condanna morale. Nelle pagine finali del romanzo, Nick smette le vesti di spettatore imparziale, diventa protagonista, agisce, rompe la relazione con Jordan, si adopera in tutti i modi perché qualcuno venga al funerale di Gatsby. Emerge allora prepotente una forma di giudizio, in alcuni casi persino di disprezzo che riguarda un po’ tutti fuorché, ovvio, l’amico scomparso: la golfista Jordan, il gangster ebreo Meyer Wolfsheim, il borioso Tom Buchanan e soprattutto la cugina Daisy. Quando dico che un’opzione possibile è quella di percorrere la stessa strada di Fitzgerald in senso opposto intendo per l’appunto questo: laddove il Nick del testo originale ostenta equilibrio e contegno, evitando espressioni appariscenti, il Nick italiano può propendere per un registro più formale, un lessico ricercatamente elusivo, consono a una lingua per natura più incline alla dissimulazione elaborata che allo *understatement*.

A tal riguardo, un termine a mio avviso centrale è *careless*, che ritorna a più riprese nelle pagine conclusive. “Non potevo perdonarlo – dice Nick in chiusura riferendosi a Tom – né c’era verso che mi ispirasse una qualche simpatia, ma capii che quanto aveva fatto era, dal suo punto di vista, totalmente giustificato. Tutto era accaduto per sbadataggine e confusione. Erano persone sbadate, Tom e Daisy. Rovinavano le cose e le persone e poi si rintanavano nel loro denaro o nella loro sbadataggine o in quel che comunque li teneva uniti, e lasciavano che altri rimediassero al guaio che avevano combinato...” Giunto al termine del suo racconto, Nick rivela ciò che davvero pensa di Tom e Daisy. Nelle sue parole – segnatamente quando sostiene di capire le ragioni di Tom – sopravvive qualcosa di quella sospensione del giudizio che Nick considera una sorta di dovere morale. Nel tentativo di trovare una via di mezzo, di conciliare questi sentimenti contrastanti, afferma che tutto è accaduto per sbadataggine, perché la sbadataggine, il fare le cose senza preoccuparsi delle conseguenze né tantomeno del prossimo, è il modo in cui le persone come Tom e Daisy, ovvero un certo tipo di ricchi, i nati ricchi cioè, vivono. È il loro istinto, sembra dirci Nick, e pertanto, per quanto riprovevole possa essere il loro comportamento, non fanno che rispondere alla legge della loro natura. ‘Sbadataggine’ può apparire una soluzione impropria, un termine troppo blando e vago per rendere il *carelessness* dell’originale e difatti mi è stato da più parti contestato in fase di editing. Naturalmente, sono ben consapevole che ‘incuranza’ o qualcosa di affine sarebbe più corretto. L’aggettivo *careless* può tuttavia contenere entrambi i significati; può indicare tanto una persona che agisce in maniera svampita, distratta, senza pensarci, quanto l’incuranza vera e propria, l’atteggiamento di chi scientemente se ne frega del prossimo. Privilegiare la seconda possibilità implicherebbe però che Nick sta apertamente giudican-

do Tom, mentre in realtà dissimula questa sua voglia alludendo all'istintiva distrazione con cui Tom e le persone come lui agiscono, una sorta di menefreghismo inconsapevole. Una prova che sia effettivamente così la troviamo nel finale del terzo capitolo dove Nick rimprovera a Jordan di guidare malissimo. "Dovresti stare più attenta oppure non guidare affatto" le dice in tono grave. Ne scaturisce un amoroso battibecco centrato proprio sull'aggettivo *careless*. "Suppose you met somebody just as careless as yourself" replica Nick quando Jordan osserva che per fare un incidente bisogna essere in due. In questa occorrenza tradurre *careless* con "sbadato" o "distratto" è la scelta più naturale e infatti non ho incontrato alcuna obiezione in fase di editing. Ma quel che dice subito dopo Jordan, ovvero che spera di non incontrare mai qualcuno sbadato come lei, prelude proprio alla *carelessness* con cui Tom e Daisy danno per scontato che siano gli altri a rimediare ai guai, che siano gli altri a tenere un comportamento più responsabile, a essere attenti. Se a questo aggiungiamo il fatto che il rimprovero di Nick parte dal mancato investimento da parte di Jordan di un operaio sul ciglio della strada e che sarà proprio un incidente automobilistico – l'investimento dell'amante di Tom da parte di Daisy – a innescare la tragedia finale, diventa pressoché impossibile negare un legame tra le due situazioni, tra i due modi di usare l'aggettivo *careless*, tra la sbadataggine e l'incuranza vera e propria. Ecco dunque presentarsi un bivio: è più giusto attenersi al significato che di volta in volta assume il termine nelle varie occorrenze oppure forzare invece nella direzione opposta? Ho scelto la direzione opposta, anche perché più in armonia con lo sforzo di dare una patina alla traduzione, di invecchiarla ad arte per restituire lo sguardo di quei giovani lettori che nel mezzo del secolo scorso si accostarono a questo straordinario romanzo facendolo diventare mito. Non è certo la direzione più giusta e fedele, ma soltanto quella cui un dilettante scapestrato della traduzione difficilmente può resistere.

### PAROLE CHIAVE

Francis Scott Fitzgerald, *Il grande Gatsby*, traduzione, *carelessness*.

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

TOMMASO PINCIO, *Il grande Gatsby: note a margine di una traduzione*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 1 (2014), pp. 177–182.

L'articolo è reperibile al sito [www.ticontre.org](http://www.ticontre.org).

### NOTIZIE DELL'AUTORE

Tommaso Pincio, scrittore e pittore formatosi all'Accademia delle Belle Arti di Roma, ha esordito come romanziere nel 1999 con *M.*, pubblicando poi, tra gli altri, *Lo spazio finito*, *Un amore dell'altro mondo*, *La ragazza che non era lei* e il recente *Pulp Roma*. Collabora con la rivista *Rolling Stone* e con i quotidiani *la Repubblica* e *il manifesto*.

[info@tommasopincio.com](mailto:info@tommasopincio.com)



### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista *Ticontre. Teoria Testo Traduzione* e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

## «TOO MANY GATSBYS IN THE FIRE»: UN'OCCASIONE MANCATA?

ROBERTO SERRAI – *Pomezia*

Da quando lo scadere del settantesimo anno dalla morte di Francis Scott Fitzgerald ha permesso di sfruttare commercialmente – e legalmente – le sue opere senza dover pagare i diritti d'autore, editori piccoli e grandi hanno invaso le librerie con nuove traduzioni dei suoi lavori più importanti. Nuove? Non sempre. Negli oltre sessant'anni che sono trascorsi dall'ultima versione italiana del *Grande Gatsby* (Fernanda Pivano per Mondadori, 1950), per esempio, il mondo ha «recuperato» il testo corretto dell'opera, grazie al lavoro di Matthew J. Broccoli; alcuni giovani studiosi – tra tutti, Keith Gandal del City College of New York – hanno guardato al romanzo con occhi nuovi e solida *scholarship* per offrirne punti di vista in parte inediti e, soprattutto, non viziati da pregiudizio; la teoria e la pratica della traduzione, infine, si sono evolute e il primato della traduzione scorrevole, accettabile e appropriante viene ormai sempre più eroso (almeno nei casi più virtuosi) da traduzioni adeguate al testo e alla sua specificità culturale. Le nuove traduzioni tengono conto di tutto questo o sono solo operazioni commerciali? Questo contributo vorrebbe essere da stimolo alla nascita di una nuova tradizione nella ricezione di questo testo, che non risponda esclusivamente a logiche mercantili e narcisismi da catalogo, ma che come accade per la versione di Fernanda Pivano formi nuove generazioni di lettori, entusiasti ma – soprattutto – consapevoli e informati.

Since the coming of the seventieth year after Francis Scott Fitzgerald's death allowed to commercially – and legally – take advantage of his works without having to pay royalties, publishers big and small flooded bookstores with new translations of his novels. New? Not always. In the more than sixty years since the last Italian version of *The Great Gatsby* (Fernanda Pivano, Mondadori, 1950) the world gained access to the correct text of the novel, thanks to the efforts of Matthew J. Broccoli; some scholars – among them, Keith Gandal of the City College of New York – have looked at the novel with new eyes and solid scholarship, offering new critical arguments not tainted by prejudice; the theory and practice of translation, finally, evolved and the primacy of the smooth, acceptable (and appropriating) translation is now being increasingly eroded (at least by the most righteous) by translations striving to faithfully conform to the text and its cultural specificity, sometimes almost keeping the reader at a distance. Do the new Gatsby's translations take into account all of this or do they just answer to commercial demands? This contribution would aim to be a starting point to the development of a new tradition, a new way to address the text that would not respond exclusively to mercantile logic and catalog narcissism, but – as it happened with Pivano's version – would shape new generations of readers, excited but also aware and informed.

*Now too much has passed but never mind  
Because everything turns out nicely in the summer time  
There's too many irons in the fire  
There's iron loss from iron gain  
And iron sadness iron pain*

---

CARDIACS, *There's Too Many Irons in the Fire*, 1987

Interrogato su quali dovessero essere le caratteristiche di un buon traduttore, Luciano Bianciardi una volta rispose che costui, o costei, doveva possedere a) un'ottima padronanza della lingua di partenza (l'inglese, per esempio), b) una familiarità quanto meno

paragonabile – sembra scontato, magari lo fosse – con la lingua di arrivo (l'italiano) e infine c) doveva «saper tradurre».<sup>1</sup>

Bianciardi non aggiunse altro, e dare un significato a quest'ultima parte della sua affermazione, ovvero spiegare cosa intendesse, è probabilmente velleitario: esiste, cioè, una ricetta che vada bene per qualsiasi testo? Più passa il tempo, più sembra opportuno dubitarne (come di tutte le posizioni assolute e dogmatiche: l'opposto, insomma, della studiata vaghezza di Bianciardi). Quando si sentì domandare, nel corso di uno dei vari incontri organizzati in giro per il Paese dopo la prima ondata delle nuove traduzioni del *Gatsby*, quali fossero le basi teoriche dalle quali partiva per i suoi lavori – e per quello in particolare, ovvio – chi scrive rispose d'istinto che non ne aveva, per poi affrettarsi a chiarire che era vero solo in parte.<sup>2</sup> Dopo aver negoziato (per usare un termine, molto efficace, di Umberto Eco) per un paio di decenni con testi di ogni genere e per editori molto diversi tra loro, infatti, spiegò che gli erano rimasti per così dire giusto una serie di principi che di volta in volta tentava di mettere in pratica e non sempre con eguale successo, vuoi per un testo particolarmente refrattario, per la propria umana imperfezione oppure, perché no, per un cattivo editor.

Non voleva, precisò ulteriormente, chiamarsi fuori da una riflessione sul mestiere del tradurre che andasse oltre le questioni pratiche; era il termine “basi teoriche” a mettergli soggezione. Molti di quei principi, del resto, si inserivano per conto proprio (che lo volesse o no, insomma) in un divenire storico, e le metodiche traduttive che ne conseguivano erano comunque il risultato, in un modo che, giova sperare, sarà più chiaro alla fine di questo contributo, di un certo confronto con la tradizione, ovvero con la maniera in cui nel nostro paese si era nel tempo inteso il tradurre.

Si trattava, e si tratta tutt'oggi, di scelte di campo molto concrete. La prima, forse quella fondamentale, riguarda l'eterna dialettica tra *accettabilità* e *adeguatezza*. Produrre un metatesto (il testo tradotto) *accettabile* significa in sostanza intervenire sul prototesto (il testo da tradurre) con l'obiettivo di venire incontro al lettore e spianargli la strada verso un'esperienza di lettura piacevole perché lontana da ogni effetto di straniamento. Si tratta della famigerata traduzione scorrevole, insomma, ma non solo: nel corso dei decenni la ricerca dell'accettabilità si è declinata spesso in senso fortemente appropriante, per esempio con la sostituzione degli elementi culturospecifici del prototesto (oggetti, usanze, marchi, slogan pubblicitari e altro) con equivalenti che appartenessero all'immaginario culturale del lettore nella lingua di arrivo. Oggi, quando questo accade, la discriminante è soprattutto di natura economica: se un testo è immediatamente riconoscibile nei riferimenti culturali la sua lettura sarà meno impervia e dunque, forse, si venderà meglio. In altre occasioni, tuttavia, la discriminante è stata politico-ideologica: se un testo proviene da una cultura che si ritiene (erroneamente, di solito) inferiore a quella di arrivo, meglio annullarne i riferimenti culturospecifici e uniformare tutto alla cultura egemone

<sup>1</sup> Venni a conoscenza di questo episodio nel 1997, durante il convegno “Carte su carte di ribaltatura: Luciano Bianciardi traduttore”, promosso (24-25 ottobre) dalla Fondazione Bianciardi di Grosseto. Gli atti sono pubblicati nel n. 7 dei *Quaderni* della Fondazione (LUCIANA BIANCIARDI (a cura di), *Carte su carte di ribaltatura: Luciano Bianciardi traduttore*, atti del Convegno di studi promosso dalla Fondazione Luciano Bianciardi, Grosseto, 24-25 ottobre 1997, Firenze, Giunti, 2000).

<sup>2</sup> Successe al “Gatsby Day” promosso dall'Università di Siena il 14 aprile 2011.

– si intenda questo termine anche in senso gramsciano. Un motivo in più per diffidare di questa impostazione.

Al contrario, produrre un metatesto *adeguato* significa abbracciare la culturospecificità e le asperità del linguaggio di un autore, la refrattarietà di un testo (la sua vera e propria alterità, a volte) come parte integrante e irrinunciabile del meccanismo con il quale si produce il senso – come parte dell'identità del testo, insomma – e cercare di renderli al meglio, ovvero con un residuo traduttivo ridotto al minimo, anche se così il lettore farà un po' più fatica. Sembra, questo, un approccio quantomeno più rispettoso nei confronti di tutti: l'autore, il lettore, le rispettive culture.

Come si è inserita questa prima, sommaria distinzione (se non è ancora abbastanza chiaro, ho sempre patteggiato per l'adeguatezza) nel mio lavoro sul *Gatsby*? Innanzitutto chiarendo fin da subito quale doveva essere il rapporto con la traduzione che del romanzo aveva fatto Fernanda Pivano nel 1950<sup>3</sup> e che ha, come ha ben scritto Matteo Nucci su *Repubblica*,<sup>4</sup> «formato generazioni di lettori» – tra cui il sottoscritto, che confessa di non avere mai letto la traduzione precedente.<sup>5</sup> La risposta è stata semplice: nessuno, o quasi; ho tolto dallo scaffale la traduzione di Pivano solo durante la seconda stesura della mia, e solo per curiosità, ovvero per andare a rileggere con occhi stavolta *davvero* diversi certi passaggi che avevo amato. Non ho mai inteso prendere parte a quello che Antonio Armano sul *Fatto Quotidiano* ha definito un «matricidio culturale»;<sup>6</sup> fin troppe persone hanno approfittato, immagino con quale soddisfazione, dell'uscita delle nuove traduzioni del *Gatsby* per dare una spolverata al vecchio astio verso la grande divulgatrice genovese. Quella traduzione del *Gatsby*, per me, era da rifare, ma non tanto perché sbagliata (errori ne facciamo tutti), quanto perché inesorabilmente *vecchia*.

Vecchia, inoltre, non – non solo – per responsabilità della sua autrice, ma prima di tutto perché figlia (la traduzione) dei propri tempi. Se Pivano aveva reso *football* con 'calcio' e *drugstores* con 'farmacie' era successo certo nell'intenzione di produrre un metatesto *accettabile*, ma anche perché nel nostro paese il football americano e i drugstore erano, concettualmente, sconosciuti. Più che termini culturospecifici, che possono essere traducibili, erano allora dei veri e propri *realia*.<sup>7</sup> Nel *Gatsby*, poi, non tutti reggono bene l'alcol (come forse qualcuno crede): in almeno due occasioni (l'uomo che finisce fuori strada dopo la festa da Gatsby nel capitolo III e Daisy la sera prima del matrimonio, nel capitolo IV) i personaggi si esprimono in un inglese chiaramente male articolato, da ubriachi, e dunque in un registro molto particolare che bisognava (credo) rendere in maniera opportuna anche in italiano.<sup>8</sup> Pivano non distingue tra i vari registri, ma ne-

3 FRANCIS SCOTT FITZGERALD, *Il grande Gatsby*, trad. da Fernanda Pivano, Milano, Mondadori, 1950.

4 Sulla *Repubblica* del 30 marzo 2011.

5 FRANCIS SCOTT FITZGERALD, *Gatsby il Magnifico*, trad. da Cesare Giardini, Milano, Mondadori, 1936.

6 Sul *Fatto Quotidiano* del 20 giugno 2011.

7 Il termine, di origine latina ('le cose reali'), indica quelle «parole che denotano cose materiali culturospecifiche» e che, di norma (ma esistono anche altre maniere, come vedremo, per gestirle), per la loro intraducibilità «sono conservate inalterate nel metatesto» (BRUNO OSIMO, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2004, p. 221).

8 Ove non specificato diversamente, le citazioni dal romanzo sono tutte tratte da FRANCIS SCOTT FITZGERALD, *Il grande Gatsby*, trad. da Roberto Serrai, Venezia, Marsilio, 2011 (l'unica edizione dotata di testo a

gli anni Cinquanta si traduceva così, ovvero non c'era questa sensibilità mimetica verso la lingua; allo stesso modo, produrre traduzioni *accettabili* era una prassi che nessuno metteva in discussione. Nei metatesti di quegli anni (almeno in quelli che ho esaminato direttamente) tutti parlavano lo stesso italiano standard. In alcuni racconti di caccia di William Faulkner sui quali ho lavorato all'inizio degli anni Novanta, e che erano in parte già stati tradotti nel nostro paese, almeno fino agli anni Settanta gli esponenti della "nobiltà" del Sud e i loro famigliari, persone relativamente istruite, parlano esattamente lo stesso italiano dei semianalfabeti *cajun* delle paludi della Louisiana, il cui inglese è oltretutto contaminato da influenze creole. Ancora, per tornare al *Gatsby*, la signora Wilson – nel prototesto – non parla certo in modo così corretto come nella traduzione di Pivano (che arriva fino a correggere il bisticcio *appendicite/appendice* del capitolo II, con il quale la signora Wilson dimostra la sua non impeccabile padronanza dell'inglese).<sup>9</sup>

Alcune stranezze della traduzione di Pivano, d'altra parte (oggi lo si sa), dipendevano (e non era nemmeno questa colpa sua) dall'utilizzo di un prototesto – difficile identificarlo con esattezza, per i motivi che diremo – scorretto, ovvero (letteralmente) privo delle numerose correzioni che Fitzgerald chiese fossero apportate alla prima edizione (Scribner's 1925) del romanzo. Oggi invece, anzi già dal 1991, è facilmente disponibile una versione critica del romanzo, a cura di Matthew J. Bruccoli, che ricostruisce il *Gatsby* come Fitzgerald lo avrebbe voluto e chiese che tornasse a essere, tenendo conto di tutte le fonti disponibili, comprese le carte e la corrispondenza dell'autore. Potendo accedere a questo materiale sembrava scontato che tutte le nuove traduzioni lo usassero come riferimento, eppure non è andata così; ognuno può trarne le conclusioni che crede, ma almeno dovrebbe porsi il problema. Alcune delle correzioni sono importanti anche per una più articolata e complessa lettura critica del romanzo (vedremo come), altre no, ma sono comunque curiose: è il caso, per esempio, del *kyke* (termine dispregiativo per *jew*) con cui la signora McKee, sempre nel capitolo II, si riferisce a un suo vecchio spasimante.<sup>10</sup> Almeno, lo fa nel testo curato da Bruccoli; nell'edizione Penguin attualmente in commercio, che a leggere il *colophon* è identica a quella del 1926, *kyke* diventa *tyke* (sempre dispregiativo, ma stavolta di [*young*] *man*; nel caso di bambini piccoli il termine perde curiosamente ogni sfumatura negativa) lasciando inalterato il senso di fastidio ma privando il commento della donna di qualsiasi connotazione razziale.<sup>11</sup> Pivano traduce correttamente – lasciando intendere che *non* facesse riferimento alla prima edizione del romanzo; nella lista di correzioni richieste da Fitzgerald, tuttavia, *kyke/tyke* non c'è. È possibile, dunque, che *tyke* sia un semplice refuso dell'edizione britannica, arrivato di ristampa in ristampa fino a oggi? Forse non è importante rispondere a questa domanda: basterà sapere che in alcune delle nuove traduzioni italiane si parla di giovani ebrei, in altre di giovani e basta.

Con forse maggiore pregnanza, le unità all'interno delle quali *Gatsby* e Nick prestano servizio durante la prima guerra mondiale (ecco l'esempio al quale si accennava prima) sono per alcune delle nuove traduzioni – e per Bruccoli – rispettivamente il Nono bat-

fronte). Gli episodi citati qui sono, rispettivamente, alle pp. 162-167 e 204-205.

<sup>9</sup> *Ivi*, pp. 116-117 (a p. 42 dell'edizione tradotta da Pivano).

<sup>10</sup> *Ivi*, pp. 122-123.

<sup>11</sup> Nel *paperback* Penguin consultato (senza alcun dato che permettesse di identificare la ristampa) si trova a p. 36.

taglione mitraglieri e il Settimo reggimento di fanteria (entrambi inquadrati nella Terza divisione di fanteria), mentre per altre – e per Pivano – sono il Ventottesimo reggimento di fanteria e il Sedicesimo reggimento di fanteria (inquadrati invece nella Prima divisione). Potrebbe sembrare una differenza di poco conto, invece non è così.<sup>12</sup> La versione «Brucoli/Fitzgerald post-prima edizione» è più corretta anche storicamente, e colloca Gatsby e Nick con maggiore precisione dell'altra su alcuni dei più importanti campi di battaglia della prima guerra mondiale (il settore di Château-Thierry, per esempio, o il saliente di Saint-Mihiel); corrobora l'ipotesi che Nick sia stato congedato (o trasferito a un'altra unità) prima di Gatsby, e che comunque quest'ultimo abbia partecipato anche alle ultime azioni offensive del conflitto (in linea con la diegesi del romanzo); rende più plausibile anche un'altra ipotesi, ovvero che Gatsby sia stato decorato non solo dal «piccolo Montenegro», ma anche da «every Allied government», una prassi più comune di quanto si creda, specialmente per unità così blasonate; soprattutto, fa sì che Gatsby sembri molto più sincero quando riconosce Nick come ex compagno d'armi alla festa del capitolo III.<sup>13</sup>

Nel nostro paese esistono ancora accademici per cui «Gatsby mente su tutto, quindi mente anche sul servizio militare», e il caso è chiuso; negli apparati dell'edizione critica di Brucoli, tuttavia, c'è vario materiale che testimonia come Fitzgerald avesse richiesto quelle particolari correzioni (oltre a ricerche di carattere numismatico sulle medaglie del Montenegro) affinché lo stato di servizio di Gatsby risultasse il più verosimile possibile. Negli Stati Uniti del 1917, il bisogno di ufficiali (capitani, nello specifico) per il corpo di spedizione in Europa spinse l'esercito a rimuovere gli steccati di natura sociale, economica e (almeno in parte) razziale che fino ad allora avevano escluso da quel genere di carriera proprio gli uomini come Gatsby, intelligenti ma di umili origini. Una delle installazioni scelte per partecipare a questo programma fu proprio Camp (Zachary) Taylor, a poche miglia da Louisville, dove Gatsby incontra Daisy.<sup>14</sup> È il servizio militare, dunque, *prima* dei loschi affari con Wolfsheim (non Wolfsheim, attenzione), a fornire a Gatsby una scorciatoia per uscire dall'anonimato e portarsi, almeno socialmente, allo stesso livello di Daisy (con buona pace di Tom che, all'oscuro di certi dettagli, nel capitolo VII non si capacita di come i due abbiano potuto incontrarsi). La strada per rendersene conto passa forse, anche, da una nuova traduzione condotta sull'edizione critica del romanzo – quantomeno, riproporre la vaghezza della versione (pure se incolpevole, come si è detto) di Pivano non aiuterà il lettore né gli accademici di cui sopra a leggere *Gatsby* anche come la storia di due reduci. Inoltre, se prendiamo (come sembra sia consigliabile fare) per buona la storia del maggiore Gatsby, e la inseriamo nel contesto della cosiddetta *Lost Generation* e della sua disillusione post-bellica potremmo addirittura, come ci sforziamo di comprendere Frederic Henry quando diserta alla fine di *A Farewell to Arms*, riusci-

<sup>12</sup> Per questi dati, si veda FRANCIS SCOTT FITZGERALD, *The Great Gatsby*, ed. by Matthew J. Brucoli, Cambridge-New York, CUP, 1991, pp. 188-189, ma anche un documento dattiloscritto, *Brief Histories of Divisions, U.S. Army 1917-1918*, Historical Branch, War Plans Division, General Staff, June, 1921, e liberamente scaricabile dal sito del [Defense Technical Information Center di Fort Belvoir, VA](#).

<sup>13</sup> FITZGERALD, *Il grande Gatsby*, cit., pp. 148-149.

<sup>14</sup> Su questo argomento, si veda KEITH GANDAL, *The Gun and the Pen: Hemingway, Fitzgerald, Faulkner, and the Fiction of Mobilization*, New York, OUP, 2010.

re a comprendere meglio *Gatsby* quando si dà al crimine, e magari dare al suo desiderio di «ripetere il passato» (tornare, cioè, al tempo di Camp Taylor e agli anni prima della guerra) un significato più ampio del semplice tornare con Daisy.

In questo senso, una nuova traduzione di un libro come il *Gatsby* che sia condotta con criteri discutibili (ad esempio non rifacendosi al prototesto corretto), oltre ad acquistare il vago sapore di un'occasione perduta può anche spingersi fino a tradire le responsabilità che un'operazione del genere si assume, per la sua stessa natura, non solo verso l'autore del prototesto (Fitzgerald) e il lettore del metatesto, ma anche verso la cultura di quest'ultimo e, per essere ancora più chiari, verso uno specifico *sistema* appartenente a questa cultura, ovvero la tradizione letteraria – e per di più da almeno due punti di vista.

Entrambe queste riflessioni partono da quella che si definisce *intertestualità di secondo grado*: in parole povere una traduzione, nel momento in cui viene pubblicata, «influenza [...] ciò che la cultura di arrivo produce da quel momento in poi».<sup>15</sup> Poter leggere un testo in lingua originale è bello ma non è obbligatorio e dunque, per una quota di lettori, il metatesto finisce per diventare a sua volta un prototesto: per chi può leggerlo solo in traduzione, cioè, il *Gatsby* (e così ogni altro libro, è ovvio) sarà *quello* e non, o non in modo così automatico, quello di Fitzgerald. Il lettore però, in buona fede, si aspetterà che le due versioni siano identiche, o almeno che la resa della versione italiana sia fedele e rispettosa dell'identità dell'originale.

Nella nostra tradizione letteraria, anzi nella «storia della *nostra cultura*» (come ebbe a dire, scegliendo le parole non a caso, Calvino), c'è già un caso emblematico: l'antologia *Americana*, curata da Elio Vittorini nel 1941 e da poco ripubblicata da Bompiani in un'edizione completa delle illustrazioni originali.<sup>16</sup> Il volume, in breve, si proponeva di introdurre il lettore italiano a una panoramica della grande letteratura americana da Washington Irving a John Fante, con traduzioni di scrittori come Montale, Pavese e Moravia, oltre ovviamente allo stesso Vittorini. Al di là dell'indiscusso valore divulgativo (obiettivo che, come si è detto, era fondamentale anche per Pivano), uno dei risultati dell'operazione fu che i lettori italiani (tra loro, si immagina, anche molti scrittori *in pectore*) rimasero affascinati – e in certi casi, indubbiamente, *ispirati* – dal volume identificando come letteratura americana quella che tuttavia era, *anche*, la letteratura americana *interpretata* dai suddetti scrittori e influenzata, per esempio, dalle rispettive idiosincrasie linguistiche.

È chiaro, forse, come da questo punto di vista una traduzione poco curata ma anche, in linea di massima, una traduzione troppo spinta verso l'accettabilità possano provocare danni anche gravi. Prima di tutto il lettore che non ha accesso al prototesto in originale rischierà di farsi un'idea scorretta, o incompleta, di cosa *siano* un romanzo come il *Gatsby* e un autore come Fitzgerald; si corre, tuttavia, anche un altro pericolo. Per dirla con Nabokov, «[una cattiva traduzione], mentre tradisce un poeta, ne fuorvia un altro».<sup>17</sup> Lo

<sup>15</sup> OSIMO, *Manuale del traduttore*, cit., p. 89.

<sup>16</sup> ELIO VITTORINI (a cura di), *Americana*, Milano, Bompiani, 2012. La frase di Calvino è riportata sulla copertina di questa nuova edizione dell'antologia (corsivi miei).

<sup>17</sup> Citato in OSIMO, *Manuale del traduttore*, cit., p. 89.

stesso lettore, se fosse rimasto così entusiasta da avere in animo di *scrivere come Fitzgerald*, potrebbe infatti scoprirsi ingannato due volte.

Produrre una traduzione *adeguata*, rispettosa di tutti e davvero nuova ha dunque significato per chi scrive, e per Gianfranca Balestra che ha curato l'introduzione e l'apparato critico, per prima cosa (lo voglio ribadire, perché ci sono stati dei fraintendimenti) aggirare, ignorandolo, l'ostacolo Pivano, e in seconda battuta (ri)partire dal prototesto emendato; il passo successivo è stato interrogarsi sul lettore modello nella cultura ricevente. Malgrado sia lecito affermare che il *Gatsby* è un testo molto conosciuto, abbiamo auspicato che il nostro metatesto – benché provvisto di un ricco apparato critico e di una lunga introduzione (elementi che, per alcuni editori, scoraggiano il grande pubblico) – potesse interessare *anche* a un lettore non specialista e soprattutto, per quanto riguardava me, non necessariamente di ambito accademico (includo in questo ambito anche gli studenti, ovviamente). Ho sperato cioè che le note, l'introduzione, la cura filologica, e non ultima la scelta del testo a fronte fossero viste come un valore aggiunto e rendessero questa operazione appetibile anche per librerie casalinghe dove il *Gatsby*, in una forma o nell'altra, fosse già presente.<sup>18</sup> Non ho idea, sinceramente, di come sia andata.

La scelta del testo a fronte, inoltre, affatto scontata e adottata solo da noi, si collega a due considerazioni. Oltre a rendere ancora più accessibile e diffusa la versione corretta del romanzo, il testo originale ha agito come una immaginaria sentinella che garantisse, da parte mia, la fedeltà al testo di Fitzgerald – difficile cedere al narcisismo e prendersi chissà quali libertà, in queste condizioni; d'altra parte, grazie alla presenza dell'originale, e fatta salva la buona fede del traduttore, chi avesse familiarità con la lingua di partenza sarebbe stato spinto, di fronte ad apparenti deviazioni, per non dire infedeltà, a interrogarsi sulla loro ragion d'essere e acquisire, di riflesso, una conoscenza più profonda del testo.

È difficile offrire un esempio di questo meccanismo nelle intenzioni virtuoso, perché si tratta di qualcosa che è diffuso nel testo in modo capillare, ma vale la pena provarci. *Gatsby* e Wolfshiem, come è noto, per vendere alcol in modo semi-legale durante il Proibizionismo si appoggiano a una serie di *drugstore* sparsi per le strade meno battute di New York e Chicago. Fitzgerald, qui, scrive «[to sell] grain alcohol over the counter», perché i *drugstore* sono *anche* farmacie, e quindi ci si può vendere alcol spacciandolo per un medicinale.<sup>19</sup> La scelta di tradurre questa espressione con 'vendere [alcol] sottobanco' (invece che, per esempio, 'come un prodotto da banco') può sembrare una svista – 'sottobanco' si direbbe *under the counter*, non *over* – e invece risponde al desiderio di trasmettere, senza possibilità di errore, il senso che i due stiano ricorrendo comunque a un *escamotage*, a una manovra che oscilla pericolosamente (nella migliore delle ipotesi) sul confine dell'illegalità.

18 Non ha certo aiutato l'elevatissimo (di gran lunga il più alto tra tutte le nuove traduzioni del romanzo) prezzo di copertina, frutto di chissà quali considerazioni; più utile è stata la scelta fatta da Emons Audiolibri di utilizzare il mio metatesto per la versione audio del romanzo letta da Claudio Santamaria, diretta da Flavia Gentili e comparsa in libreria alla fine del 2011 (operazione che ha reso il metatesto, anche se purtroppo non l'apparato, meno costoso e dunque più accessibile).

19 FITZGERALD, *Il grande Gatsby*, cit., pp. 318-319.

Più semplice, purtroppo, è ricordare alcuni casi in cui il meccanismo non ha funzionato (e dove il mio lettore modello, invece di incuriosirsi, avrà storto la bocca). Si tratta quasi sempre di scelte redazionali, a onor del vero, non sempre condivise. I famigerati *drugstore*, visto che siamo in argomento, compaiono nell'edizione Marsilio come 'empori', quando avevo chiesto che restassero *drugstore*, termine culturospecifico ma ormai, credo, perfettamente intelligibile anche a un lettore italiano. Allo stesso modo, il *putter* (la particolare mazza da golf che serve – Devoto-Oli, 2013 – «per indirizzare la pallina nella buca del green») di Jordan Baker, giocatrice professionista, che ci si aspetta chiami certe cose con il loro nome, è dovuto restare una generica 'mazza da golf'.<sup>20</sup> Jordan Baker sembrava già abbastanza poco rigorosa per conto proprio per aggiungere ulteriore superficialità al personaggio, ma tant'è.

Il problema non è certamente l'intervento di redattori, curatori e revisori, quanto il fatto che agendo in questo modo si è data l'impressione di andare in direzione contraria rispetto alla decisione di non operare, traducendo, alcuna scelta paternalistica nei confronti del lettore. In dettaglio, questo aveva significato valutare caso per caso quali elementi della culturospecificità del testo il lettore odierno potesse tranquillamente accogliere nella sua esperienza (perché – come i due casi citati sopra – ormai parte dell'immaginario collettivo della cultura ricevente), su quali altri si potesse/dovesse intervenire per salvaguardare il potenziale significante di un testo e quali altri, infine, fosse opportuno lasciare intatti perché significanti *proprio* nella loro alterità. Va detto che, almeno per chi scrive, nel *Gatsby* quest'ultimo caso si verifica molto di rado, ma è comunque un tema, quello della gestione dell'alterità del testo, che alcuni – non tutti – dei nuovi traduttori del *Gatsby* hanno affrontato, con esiti diversi.

Ad esempio, nel capitolo II, in poche righe il testo originale ha *Fifth Avenue, West Hundreds e 158th Street*.<sup>21</sup> Chi scrive ha mantenuto *Fifth Avenue* perché ormai, come abbiamo superato (in Italia) la fase 'Giorgio Washington' – quando si italianizzavano i nomi propri, cioè – stiamo superando anche la fase 'Quinta Strada'. *West Hundreds*, invece, è sembrato opportuno esplicitarlo; questa è, del resto, una delle rese possibili e accettate dei *realia*, e dunque 'strade sopra la Centesima' (*sopra* ovvero *con il numero più alto: 101, 102...* – ma anche fisicamente *più in alto*, ovvero che si incontrano allontanandosi dall'estremità inferiore di Manhattan); *158th Street*, invece, è stato reso con 'la 158ma' un po' perché, contrariamente a quanto sta avvenendo per *Fifth Avenue*, ancora siamo abituati a dire (o ascoltare, in TV e al cinema) così, e inoltre (anzi, è il motivo principale) è scritto in cifre, ma si dovrebbe leggere *one-hundred-and-eighty-fifth* e, forse, l'effetto di straniamento sarebbe eccessivo.

Il rapporto con l'alterità di un testo, insomma, è qualcosa di complesso e soprattutto fluido, perché il dialogo con la culturospecificità di una lingua cambia col tempo, con il contesto d'uso e con chi la adopera, e dunque impone un'attività negoziale ancora più articolata e, in una certa misura, lontana dal dogma fino a raggiungere l'apparente contraddizione. In questo medesimo passo, in un'altra delle nuove edizioni del *Gatsby*

<sup>20</sup> *Ivi*, pp. 304-305.

<sup>21</sup> *Ivi*, pp. 110-111.

(traduzione di Franca Cavagnoli,<sup>22</sup> che sulla questione dell'alterità ha scritto pagine attente e rigorose) si legge rispettivamente 'Fifth Avenue' e 'West Hundreds' – e fino a qui posso essere d'accordo, anche se con qualche dubbio sul secondo termine (assimilabile, appunto, a un *realia*) – ma il terzo elemento culturospecifico viene reso con un '158 Street' che forse suona *fin troppo* "altro", anche perché resta curiosamente a metà: come mai solo '158' e non '158th'?<sup>23</sup> Per essere più chiari, il senso di lontananza che si prova di fronte a questa resa molto forte dell'alterità del testo lascia perplessi anche perché riguarda un'opera già (comunque) disponibile da oltre settant'anni nella nostra lingua. Pivano tradusse il primo termine con un interlocutorio 'Quinta Avenue' (forse per segnare, ed è interessante, la differenza tra *avenue* e *street*), eliminò con disinvoltura ogni riferimento alle forse troppo poco immediate *West Hundreds* (un'operazione adesso discutibile, ma allora in perfetta armonia con il criterio dell'accettabilità), e infine optò per un tranquillo '158a Strada'. Quindi, in un certo senso, è come se l'edizione Feltrinelli togliesse familiarità – giusta o sbagliata – a un testo e volesse quasi restaurarne un'alterità che forse non ha più se mai ha avuto (è quasi una provocazione, ma il *Gatsby* non è un romanzo a chiave postmoderno, non è un testo postcoloniale, non vi si usano linguaggi o codici specifici di alcuna microsocietà e non c'è neanche una riga di quello *Spanglish* che nel nostro paese è andato di moda, per riprendere una battuta da *2 Broke Girls*, «for, like, ten seconds back in 2000-and-are-you-kidding-me»).<sup>24</sup> D'accordo con il punto di partenza teorico (la difesa dell'alterità di un testo), dunque, leggermente dubbiosi sull'applicazione pratica, almeno a *questo* testo.

Va detto, a ogni modo, che almeno per chi scrive interrogarsi su questo senso di lontananza e sul disagio che ne conseguiva ha di recente portato a un'altra domanda, e cioè se questo insistere sull'alterità del testo nell'edizione Feltrinelli potesse nascondere una sorta di ammonimento proprio verso il sentirsi troppo a casa in una certa lingua o in una certa cultura: parlo di quell'America che ci viene incontro a ogni angolo di strada e che perfino mia madre, dal giorno in cui dentro chissà quale cinema del passato vide Audrey Hepburn/Holly Golightly fare colazione davanti alle vetrine di Tiffany, ha sentito – forse sbagliando, dunque – un po' anche sua. Chissà.

È un'ipotesi per certi versi affascinante, ma che esula dagli scopi di questo contributo. Fermo restando tutto quello che si è detto finora, comunque, *Gatsby* non sembra né è mai sembrato, a chi scrive, un testo su cui fare esperimenti. Con due sole eccezioni – sulle quali però è prontamente intervenuta la curatrice, opponendosi (e almeno in uno dei due casi forse ha fatto bene). Sintetizzando riflessioni già esposte altrove, e alle quali si rimanda, la ricerca di una lingua per il mio nuovo *Gatsby* è passata, in qualche modo, per

<sup>22</sup> FRANCIS SCOTT FITZGERALD, *Il grande Gatsby*, cur. e trad. da Franca Cavagnoli, Milano, Feltrinelli, 2011.

<sup>23</sup> Preferisco, qui, parlare di *edizione Feltrinelli* – come ho parlato di edizione Marsilio a proposito dei *drugstore* e del *putter* – piuttosto che di *traduzione Cavagnoli* alla luce, ancora, di tutti gli interventi che in ambito redazionale possono prevalere sulle scelte di chi traduce (e che in questo caso ignoro).

<sup>24</sup> *2 Broke Girls* è una situation comedy prodotta dalla Warner Bros. Television e in onda dal settembre del 2011 sul network americano CBS. La battuta viene pronunciata dal personaggio di Max (Kat Dennings), una delle due ragazze del titolo, all'inizio dell'ultimo episodio ("And Martha Stewart Have a Ball") della prima stagione (a proposito, però, dello *steampunk*).

gli anni Ottanta del secolo scorso.<sup>25</sup> Mi sembrava che, tra gli ultimi decenni che abbiamo più male che bene attraversato, quello fosse il più vicino alle atmosfere del romanzo, e dunque ho lavorato – per recuperare una certa estetica, uno stato d’animo – con quegli anni in mente. Così, quando si è trattato di rendere il personaggio di McKee, che si inventa artista proprio come in tanti facevano/mo a quei tempi, e che «inform[s Nick] that he [is] in the “artistic game”» ho avvertito, fortissima, la tentazione di cercare un modo per rendere l’espressione tra virgolette con ‘fauna d’arte’, come il compianto Pier Vittorio Tondelli descriveva una certa umanità, per lo più giovanile, di quegli anni che seppe raccontare come nessun altro e proprio mentre accadevano.<sup>26</sup> Mi sembrava, sulla base delle mie considerazioni, lecito. O almeno ero pronto ad assumermene la responsabilità. Quello che mi convinse, più delle obiezioni della curatrice, fu la presenza del testo a fronte. *Game*, infatti, oltre che ‘gioco’ è anche ‘selvaggina’, ‘cacciagione’, e dunque quel ‘fauna’ sarebbe stato più facilmente etichettato come un errore che come un (riprendiamo Eco, per tirarci su di morale) «rimando intertestuale occulto».<sup>27</sup> Un altro rimando intertestuale (sempre occulto) avrebbe dovuto essere la resa dell’aggettivo *irresistible* – che Fitzgerald usa per definire il viaggio in treno con cui Gatsby, dopo la guerra, torna a Louisville iniziando di fatto il suo tentativo di «ripetere il passato» – con ‘invincibile’;<sup>28</sup> stavolta, il riferimento sarebbe stato a un altro sfortunato protagonista degli Ottanta, Andrea Paziienza, e nello specifico a una delle sue storie più tristi, «Segno di una resa invincibile», perché scegliendo di tornare a Louisville Gatsby, in qualche modo, si condanna a un destino ineluttabile, esattamente come quello di Michele (il fotografo protagonista della storia di Paziienza).<sup>29</sup> *Irresistible*, però, è un aggettivo di Fitzgerald, che lo adopera altre due volte nel romanzo, prima che di Paziienza, e allora anche stavolta hanno prevalso le esigenze della cura filologica.

Su una cosa, tuttavia, non ero disposto – se fosse nata una discussione – a transigere: l’ultima frase del romanzo, e l’azione che descrive: quel terribile, amarissimo, *beat on*.<sup>30</sup> Delle sei (su, al momento, nove) nuove traduzioni del romanzo che mi è capitato di leggere, solo due (Franca Cavagnoli e Tommaso Pincio) hanno modificato questo verbo, che dal ‘continuiamo a remare’ di Pivano è diventato, rispettivamente, ‘navighiamo di bolina’ e ‘seguitiamo a bordeggiare’. Non si tratta, secondo me (ne abbiamo discusso a lungo ma, come dire, solo tra noi), di una modifica di poco conto. Uno dei significati principali di *to beat*, come azione, si ricollega a un gesto ripetuto e ripetitivo, come può essere quello del remare (si parla di *boats*) per tentare di vincere la forza contraria della corrente (*against the current*) e andare avanti. In questo caso senza successo, perché si

25 Si tratta di alcuni contributi per la rivista online *La Nota del Traduttore* (e anche dell’intervista aggiunta, in formato Mp3, in coda all’audiolibro della Emons).

26 Si veda soprattutto PIER VITTORIO TONDELLI, *Un week-end postmoderno*, Milano, Bompiani, 1990. Nel *Gatsby*, l’episodio è alle pp. 114-5.

27 È curioso, tuttavia, notare come la rappresentazione che Baz Luhrmann, nella sua recente versione cinematografica del romanzo, fa del personaggio di McKee rimandi a un’estetica non troppo lontana da quella sia degli anni Ottanta che di certi personaggi tondelliani.

28 FITZGERALD, *Il grande Gatsby*, cit., pp. 354-355.

29 Si veda ANDREA PAZIENZA e MARCELLO D’ANGELO, *Segno di una resa invincibile*, in «Corto Maltese», III (1983).

30 FITZGERALD, *Il grande Gatsby*, cit., pp. 410-411.

finisce per essere 'sospinti senza posa nel passato'. Si fallisce, insomma, e il *Gatsby* – mi sembra sia difficile negarlo – è prima di tutto la storia di un fallimento esistenziale (del protagonista, ma anche di Nick, e forse di tutti gli altri, ciascuno a modo proprio). Una storia di fatiche e sforzi che non vengono coronati da successo. Quindi, mi domando ancora, perché 'remare' sarebbe inesatto, tanto da sentire il bisogno di cambiarlo? È vero: nel romanzo si parla anche di yacht e barche a vela di lusso (non ne esistono altri generi, in fondo), e le vediamo anche in azione. È vero: il dizionario Random House indica *to beat* (intransitivo), al trentesimo posto nella lista dei significati, come sinonimo di *to tack*, cioè, appunto, 'bordeggiare' / 'navigare di bolina'. Ovvero, quella manovra che permette a una barca a vela di procedere (cioè andare *avanti*) vincendo la resistenza del vento. Perché – se Fitzgerald voleva utilizzare, per quest'ultima frase, il lessico della nautica a vela, non ha usato direttamente *to tack*, che era senz'altro più preciso? Perché, se queste erano le sue intenzioni, ha scritto *against the current* invece che *against the wind*? Infine, perché avrebbe descritto un'azione che, bene o male, porta *avanti* la barca, quando il romanzo si conclude con la stessa che viene *borne back ceaselessly into the past*?

Si potrebbe sostenere che in fondo non cambia molto; secondo me, invece, cambia quasi tutto. Per spiegare il motivo di quest'affermazione chiamo di nuovo in causa il lettore empirico e nuovo, e magari giovane che, privo delle competenze necessarie per avvicinarsi al testo originale, va in libreria e sceglie una delle nuove traduzioni. Il suo *Gatsby*, per i motivi che si sono detti prima, sarà quello. Ma quale sarà l'immagine che gli resterà in mente, quando avrà finito di leggerlo? Quella di un uomo con una barchetta a remi, che si sforza di raggiungere un obiettivo (reale e metaforico) e, malgrado le sue fatiche, non vi riesce? Quella di un altro uomo, magari in *yachting costume*, magari con una bella *pompadour* in testa, che si trova davanti un mare in condizioni non perfette ma riesce comunque a fare andare avanti la barca? La percezione che quel lettore avrà del romanzo sarà diversa, se gli capiterà sotto mano una versione o l'altra?

Credo che continuerò a farmi questa domanda (*beating on*) per molto tempo. Non so quale sia la risposta, né ho capito quanto davvero interessi, al di là di tutte le chiacchiere che si sono fatte, capire se oltre che una serie di nuove traduzioni sia nata anche una nuova *tradizione*, se tutto questo materiale e tutto questo lavoro abbiano prodotto o produrranno anche delle modifiche al modo in cui si è finora guardato a questo autore e al suo romanzo (per le riflessioni che facevo a proposito della questione della guerra, temo di no). Tutto questo resterà un'occasione sprecata? A oggi, come dicevo, le nuove traduzioni sono arrivate a nove.<sup>31</sup> I prezzi di copertina vanno da € 24.00 (Marsilio) a € 0.00 (Newton). Sì, perché l'ultima incarnazione dei nuovi *Gatsby* è sotto forma di maglietta di cotone. Rossa, con sul davanti il progetto per costruire una barchetta (di carta) e, sul petto, un *QR code* che, se inquadrato con uno *smartphone* o altro dispositivo in grado di interagirvi, permette di scaricare la traduzione (di Guido Armando) già pubblicata, in cartaceo e in formato ebook, da Newton Compton. *Gratis*. Ogni volta che si vuole. Difficile (forse) resistere alla tentazione. La norma per cui trascorsi settant'anni dalla morte di un autore non si devono più pagare i diritti sulle sue opere ha permesso a

<sup>31</sup> Si veda la Bibliografia. Ai nove titoli cartacei andrebbe forse aggiunto anche il – buon – lavoro di Filippo Ottoni per l'adattamento dei dialoghi per la versione italiana del film di Luhrmann.

chiunque volesse avere un Fitzgerald in catalogo di farlo, con nuove (veramente? quanto? come?) traduzioni / edizioni. Le imperscrutabili dinamiche del mercato, a soli due anni dall'uscita della prima di esse, hanno fatto sì che se ne possa avere una senza dover pagare *niente* (è vero, serve una maglietta, ma può essere anche la maglietta di un altro, può essere tranquillamente la maglietta di uno sconosciuto sulla metropolitana).<sup>32</sup> Non spetta a questo traduttore interrogarsi sul significato profondo – se ce n'è uno – di tutto ciò; questo traduttore non può dire più di quello che già è stato detto. Adesso toccherebbe ad altri, ma come dicevo non sembra che se ne senta, per ora, la necessità. Quello che è certo, almeno per chi scrive, è che ci sono davvero *too many Gatsbys in the fire*.

## BIBLIOGRAFIA

- BIANCIARDI, LUCIANA (a cura di), *Carte su carte di ribaltatura: Luciano Bianciardi traduttore*, atti del Convegno di studi promosso dalla Fondazione Luciano Bianciardi, Grosseto, 24-25 ottobre 1997, Firenze, Giunti, 2000. (Citato a p. 184.)
- Brief Histories of Divisions, U.S. Army 1917-1918*, Historical Branch, War Plans Division, General Staff, June, 1921. (Citato a p. 187.)
- FITZGERALD, FRANCIS SCOTT, *Gatsby il Magnifico*, trad. da Cesare Giardini, Milano, Mondadori, 1936. (Citato a p. 185.)
- *Il grande Gatsby*, trad. da Fernanda Pivano, Milano, Mondadori, 1950. (Citato a p. 185.)
- *Il grande Gatsby*, trad. da Roberto Serrai, Venezia, Marsilio, 2011. (Citato alle pp. 185-187, 189, 190, 192.)
- *Il grande Gatsby*, cur. e trad. da Franca Cavagnoli, Milano, Feltrinelli, 2011. (Citato a p. 191.)
- *Il grande Gatsby*, trad. da Tommaso Pincio, Roma, Minimum Fax, 2011.
- *Il grande Gatsby*, trad. da Bruno Armando, Roma, Newton Compton, 2011.
- *Il grande Gatsby*, trad. da Alessio Cupardo, Milano, Dalai, 2011.
- *Il grande Gatsby*, trad. da Alessandro Pugliese, Bologna, Gingko, 2012.
- *Il grande Gatsby*, trad. da Nicola Manuppelli, Fidenza, Mattioli 1885, 2012.
- *Il grande Gatsby*, trad. da Barbara Gambaccini e Andrea Salieri, Marina di Massa, Edizioni Clandestine, 2012.
- *Il grande Gatsby*, trad. da Massimo Bocchiola, Milano, BUR, 2012.
- *The Great Gatsby*, ed. by Matthew J. Bruccoli, Cambridge-New York, CUP, 1991. (Citato a p. 187.)
- GANDAL, KEITH, *The Gun and the Pen: Hemingway, Fitzgerald, Faulkner, and the Fiction of Mobilization*, New York, OUP, 2010. (Citato a p. 187.)
- OSIMO, BRUNO, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2004. (Citato alle pp. 185, 188.)
- PAZIENZA, ANDREA e MARCELLO D'ANGELO, *Segno di una resa invincibile*, in «Corto Maltese», III (1983). (Citato a p. 192.)

<sup>32</sup> La linea (in catalogo non c'è solo il *Gatsby*) si chiama *Magliettefresche* (tutto attaccato) ed è prodotta dalla Edicart Style di Legnano.

TONDELLI, PIER VITTORIO, *Un week-end postmoderno*, Milano, Bompiani, 1990. (Citato a p. 192.)  
VITTORINI, ELIO (a cura di), *Americana*, Milano, Bompiani, 2012. (Citato a p. 188.)

### PAROLE CHIAVE

*Il grande Gatsby*, traduzione, tradizione, prototesto, metatesto, accettabilità, adeguatezza, alterità, Fernanda Pivano.

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ROBERTO SERRAI, «*Too Many Gatsbys in the Fire*»: *un'occasione mancata?*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 1 (2014), pp. 183–195.  
L'articolo è reperibile al sito [www.ticontre.org](http://www.ticontre.org).

### NOTIZIE DELL'AUTORE

Roberto Serrai è Dottore di Ricerca in Studi Americani e collabora, da un paio di decenni, con vari atenei e case editrici come traduttore e docente a contratto. Tra i libri che ha tradotto: *La banda dei brocchi* di Jonathan Coe (Feltrinelli, 2002), *In fuga* e *La cripta d'inverno* di Anne Michaels (Giunti, 1998 e 2009), il secondo e il terzo volume della trilogia di *Gormenghast* di Mervyn Peake (Adelphi, 2005 e 2009) e *I mastini di Dallas* di Peter Gent (66<sup>th</sup> and 2<sup>nd</sup>, 2013).

[roberto.serrai@alice.it](mailto:roberto.serrai@alice.it)



### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista *Ticontre. Teoria Testo Traduzione* e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



**DON DE LA EBRIEDAD DI CLAUDIO RODRÍGUEZ:  
DALL'ESTASI DELLA VISIONE ALLA  
CONTEMPLAZIONE DEL CANTICO**

PIETRO TARAVACCI – *Università di Trento*

I quattro componimenti che qui si presentano appartengono alla prima opera poetica di Claudio Rodríguez (Zamora 1934 – Madrid 1999) che può essere certamente considerato uno dei maggiori poeti della seconda metà del Novecento spagnolo, e che le storie letterarie convenzionalmente ascrivono alla cosiddetta “Generación de los Cincuenta”, un consistente gruppo di autori di altissimo valore letterario, ancora poco conosciuti in Italia. L’opera lirica di Rodríguez comprende cinque raccolte: *Don de la ebriedad* (1953), *Conjurados* (1958), *Alianza y Condena* (1965), *El vuelo de la celebración* (1976) e *Casi una leyenda* (1991). Esile quanto intensa attività, che gli valse una ventina di importanti premi letterari e l’elezione a membro “de número” della Real Academia Española (1987).

The four poems hereby analysed are included in the first edited collection by Claudio Rodríguez (Zamora 1934 – Madrid 1999), one of the most representative authors belonging to the generation of Spanish poets of the second half of the 20th century. A group of poets of the highest literary value conventionally defined by literary critics as “Generación de los Cincuenta”, still hardly known in Italy. Rodríguez published five collections of lyrical poems: *Don de la ebriedad* (1953), *Conjurados* (1958), *Alianza y Condena* (1965), *El vuelo de la celebración* (1976) and *Casi una leyenda* (1991). His modest but intense literary production earned him a score of prestigious literary awards, as well as the election as member of the Real Academia Española (1987).

Il primo libro di poesia, dal singolare titolo *Don de la ebriedad* (che apparirà prossimamente nella mia traduzione italiana e nella sua interezza, con il titolo di *Dono dell’ebbrezza*), è l’opera, straordinariamente matura e insieme innovativa, che Claudio Rodríguez diede alle stampe all’età di 19 anni meritandogli il prestigioso Premio Adonáis per l’anno 1953. La precocità stessa della prima opera, che il poeta inizia a comporre a soli 17 anni, ha rappresentato un elemento problematico e insieme determinante nella sua ricezione critica e ha contribuito a evidenziarne una eccezionalità che, in primo luogo, è insita nel linguaggio poetico e nella peculiare visione del mondo da parte del soggetto poetico.

Da un lato, in un’epoca che ha dibattuto intensamente sulla essenziale funzione (comunicativa o conoscitiva) della poesia, Rodríguez è riconducibile alla schiera di coloro che vivono la poesia come *conocimiento*, rivelazione, esperienza mai prevedibile della parola; dall’altro l’autore zamorano si distingue per una immediatezza e un’attenzione al mondo delle cose, che non porta mai a un realismo propriamente detto o a una poesia, per dirla con Dámaso Alonso, totalmente *arraigada*, ma piuttosto a una sorta di simbolismo metafisico. Uno dei commentatori più attenti della sua opera definisce Rodríguez «místico de la inmediatez, metafísico de la materia, como lo fue Rimbaud».<sup>1</sup> Fra gli elementi condivisi da quella straordinaria compagine di poeti e di amicizie, dunque, non possiamo non ricordare una comune attitudine metafisica e mistico-poetica e una costante attenzione alla natura ultima del dire poetico, del canto, tipiche di chi, pur

<sup>1</sup> DIONISIO CAÑAS, *Poesía y percepción*. Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente, Madrid, Hiperión, 1984, p. 140.

con sensibilità e necessità espressive ogni volta diverse, si oppone a una tradizione lirica troppo marcata da una letterarietà avvertita come estranea all'atto conoscitivo della poesia.

Su questa esperienza intellettuale e creativa Claudio Rodríguez costruisce, assai precocemente, come s'è detto, e per ciò stesso con uno slancio assoluto, la propria percezione della realtà e la sua poetica, che fin dall'inizio si impone per la sua unicità. E di fatto tanto *Don de la ebriedad* quanto il suo autore richiamarono l'attenzione di quel maestro e mentore d'eccezione che fu Vicente Aleixandre, il quale prima ancora che l'opera vedesse la luce, sottolineò la «ebbrezza di totalità respirata»<sup>2</sup> delle prime prove del giovane amico, che gli appariva «pieno di purezza e umanità. Così sano nell'anima così pieno di cuore».<sup>3</sup> Ancora più esplicitamente, Prieto de Paula, uno dei suoi critici più assidui e profondi, conferma che, per il suo carattere straordinario, *Don de la ebriedad* non deriva da alcuna estetica riconoscibile e non promosse nessuna tendenza: se da un lato il fervore e l'essentialismo lo avvicinano a Jorge Guillén, lo allontanano da lui le sue pulsioni irrazionaliste, che lo relazionano con il volo dionisiaco e il *dérèglement* dei sensi del Rimbaud delle *Illuminations*, autore che Rodríguez aveva avuto modo di leggere nella sua adolescenza, senza derivarne, tuttavia, spunti formali in grado di intervenire sull'impianto metrico e ritmico, decisamente più fedele alla tradizione lirica.<sup>4</sup> Volendo indulgere al gusto e alla necessità di rintracciare echi letterari e influenze riconoscibili in un poeta che per un verso ci coinvolge per la "indipendenza" della sua voce, e per l'altro, per la sua giovane età, ha ancora da compiere il suo cammino intellettuale e letterario, non si può trascurare né la lirica castigliana di tradizione orale né la poesia ascetica e mistica dei Secoli d'Oro, della quale trattiene saldamente l'impeto ascensionale e unitivo e, al tempo stesso, il senso del limite, la difficoltà dello spirito di farsi totale ed eterno nel canto.

Vinta dunque la prima tentazione di attribuire automaticamente la vitalità compositiva di questo esordio poetico alla giovane età del suo autore, non si può fare a meno di avvertire che *Don de la ebriedad* è poesia che, per la sua sorprendente densità semantica, per la straordinaria coerenza della sua tensione spirituale, e per maestria ritmica e compositiva, si colloca ben oltre ciò che si considera una prima prova. E nel proporre la traduzione di 4 delle 19 poesie dell'esordio del poeta zamorano non posso sottrarmi a una più stringente comprensione del concetto di *ebriedad* che, fin dal titolo, si vincola all'idea della poesia come dono. Il poeta stesso – nel suo saggio «A manera de comentario», che precede la propria scelta antologica *Desde mis poemas*<sup>5</sup> – accenna al valore "epistemologico" di quella *ebriedad* della sua prima opera, indicandola come uno stato di entusiasmo, in senso platonico, uno stato di ispirazione, di rapimento, di estasi o, nella terminologia cristiana, di fervore. Un rapimento che nasce dal contatto diretto e

2 Lettera di Vicente Aleixandre a Claudio Rodríguez, del 10 settembre 1953 (traduzione mia). Il testo spagnolo si trova in FERNANDO YUBERO, *La poesía de Claudio Rodríguez. La construcción del sentido imaginario*, Barcelona, Pre-Textos, 2003, p. 84.

3 Lettera di Vicente Aleixandre a Claudio Rodríguez, del 21 agosto 1957, citata in CAÑAS, *Poesía y percepción*, cit., p. 43 (traduzione mia).

4 ÁNGEL L. PRIETO DE PAULA, *La llama y la ceniza. Introducción a la poesía de Claudio Rodríguez*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989, pp. 23-25.

5 CLAUDIO RODRÍGUEZ, *Desde mis poemas. Edición del autor*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 14.

dall'esperienza con la natura, con le cose e la gente della sua terra di Zamora. Un fervore irrazionale, necessario all'esperienza e alla conoscenza poetica, che l'autore, dopo aver pubblicato il suo secondo libro, *Conjurros* (1958), ribadisce sotto forma di quella "partecipazione" che identifica e sostanzia la poesia,<sup>6</sup> partecipazione che il poeta stabilisce fra le cose e la propria esperienza poetica delle stesse, mediante il linguaggio.

L'ansia di conoscere attraverso l'intuizione poetica e l'aspirazione a una forma esatta e naturale, danno luogo a un *discours* poetico continuamente teso a cogliere i nessi simbolici tra le cose e il soggetto lirico, tra l'universo e l'uomo, che è parte di esso. Nesi simbolici che necessariamente si aprono al mistero della natura e all'ambiguità delle sue manifestazioni, alla imprecisa percezione che l'io del poeta e l'uomo in generale ne hanno. Da lì che la poesia, una volta accolto quel mistero, e affidatasi a quella irrazionalità insita nella *ebriedad* poetica, esorti il poeta *voyant*, e con lui il lettore e ancor più il traduttore, a una profonda decodificazione di un linguaggio che è spietatamente naturale ed esatto nelle sue "illuminazioni", ma oltremodo difficile da penetrare con la sola ragione. In *Don de la ebriedad* questa dinamica intuitiva, assetata di forma e di chiarezza, produce un linguaggio che persegue quel *rhythmos* unico e inconfondibile di "ebbrezza di totalità respirata" che Aleixandre subito riconobbe, come s'è detto, alla scrittura del giovanissimo poeta. Quel ritmo poetico costruisce un movimento armonico e insieme sincopato, un andare e venire tra gli slanci estatici e il profondo senso del limite del linguaggio nell'esprimere appieno l'ansia partecipativa del poeta. Al desiderio di fusione con la natura si alterna lo sconcerto e l'impotenza di fronte all'immensità del creato, e ancor più di fronte all'impossibilità di dirla. Attraverso questa continua dialettica, e con un'accentuata cadenza oscillatoria, l'io poetico, pronto a testimoniarsi annullandosi nel dono di sé, costruisce e documenta, momento dopo momento, la propria esperienza.

Estrapolandoli da una simile dinamica compositiva, si è scelto qui di proporre quattro movimenti. In primo luogo, il testo che apre il primo dei tre "cicli" del libro (ma di fatto la poesia inaugurale dell'intera opera di Rodríguez) e quella che quel ciclo, formalmente, conclude. I due testi (I e IX del Libro primo), nella loro effettiva relazione, che in questa estrema sintesi antologica si fa più immediata, presentano un'esperienza decisamente dominata dal fervore e dall'estasi cui il soggetto giunge nell'accogliere il dono della *ebriedad*, dono divino, che lo porta al giubilo, al volo esclamativo, con ripetuti assalti alla ragione e alla logica, pervenendo infine alla constatazione che lo slancio donativo che l'io del poeta avverte e persegue in tutta questa prima fase, nel tenace ed entusiastico esercizio della voce poetica, trova nella realtà del corpo, che non può farsi ostia, un inalienabile senso del limite umano.

Il primo componimento, che può considerarsi una vera e propria dichiarazione di poetica, con la sua straordinaria apertura «Siempre la claridad viene del cielo», e a partire da una suggestiva analogia con l'evangelica *Lettera di Giacomo* (1, 17),<sup>7</sup> propone una programmatica identificazione tra chiarezza e ispirazione poetica, e quindi tra la rivelazione portata dalla parola e la gratuità del dono, per poi lanciarsi, come fa tutta la prima delle

6 Cfr. FRANCISCO RIBES, *Poesía última. Eladio Cabañero, Angel González, Claudio Rodríguez, Carlos Sabagún, José Angel Valente*, Madrid, Tauros, 1963.

7 «Ogni buon regalo e ogni dono perfetto viene dall'alto e discende dal Padre della luce» (edizione CEI 1974).

tre parti del libro, e in definitiva l'intera silloge, in una esplosione di struggenti contraddizioni alle quali il soggetto lirico si espone nel suo tentativo di interpretare le folgorazioni di un cosmo che a ogni passo lo sollecita, lo coinvolge e lo comprende, senza smettere mai di interrogarlo nel profondo.

Tutta la prima parte del libro è un tentativo di analisi – emozionata ed emozionante, e non priva di suggestive oscillazioni tra il giubilo e la disperazione, tra l'estasi e la frustrazione – di una conoscenza che si realizza mediante la partecipazione della parola al dono dell'ebbrezza. L'io lirico penetra nelle cose della natura per carpire l'intima essenza della poesia e della scrittura, trasformando il poeta in una sorta di *hechicero*, un *voyant* che crea innanzitutto suoni, ritmi e una voce poetica dalle molteplici, e talora opposte, e quindi misteriose significazioni, dagli infiniti scarti. Un esercizio lirico, quello che si va realizzando nei nove componimenti della prima parte, che qui non ci è dato seguire nella sua interezza, ma che, attraverso i due testi che ho selezionato, fa emergere due elementi fondanti della poetica di Claudio Rodríguez: da un lato la naturale attenzione (di matrice e vocazione metapoetica) al continuo farsi della poesia, come perenne "partecipazione" tra il soggetto lirico e la natura poetica delle cose, mediante il linguaggio, che non è mai solo strumento, ma è luogo dell'esperienza, cammino di significazione e di svelamento; dall'altro, come è evidente nel IX componimento, conclusivo della prima parte, la rinuncia a se stesso dell'io poetico, dietro la spinta a trasformarsi in voce che è di tutti e di nessuno, dimora di ogni essenza. Ancora una volta non possiamo fare a meno di rilevare l'intima relazione tra l'aspirazione di una poesia che sia voce naturale, al di fuori dei limiti del soggetto dell'autore (aspirazione comune a molti dei poeti di questa stagione) e la *poésie objective*, con tanta forza rivendicata nelle lettere che il diciassettenne Rimbaud scrisse a George Izambard e a Paul Demeny (contenenti una delle formule più innovative dell'estetica della modernità: *je est un autre*), in cui il poeta propone di arrivare all'ignoto e alle profondità della veggenza della poesia nelle zone più remote e "altre" rispetto al soggetto reale. Per parte sua il poeta spagnolo, a quella vocazione antisoggettiva della poesia novecentesca, aggiunge un *impetu de entrega*, una necessità di donarsi che egli, nella sua breve esperienza, deriva dalla letteratura mistica e, probabilmente, dall'insegnamento degli *apócrifos* di Machado. La poesia conclusiva della prima parte dice chiaramente che *Don de la ebriedad* è testimonianza dell'ansia di una pienezza alla quale il poeta può aspirare soltanto fuori da sé, nell'alterità e nella totalità che lo comprende, e, in definitiva, nel canto: «estrai il mio da me e fammi parte, / polline vano che si perde in terra / ma che è stato di tutti e di nessuno.» (I, IX, vv. 19-21). La voce poetica, però, nel suo impulso a donarsi che è causa ed effetto di un nuovo sguardo, richiamando l'unità di corpo e spirito, così tipica della tradizione mistica spagnola, non può fare a meno di dolersi (in un improvviso scarto mistico ed eucaristico) dell'impossibilità del corpo umano di farsi ostia e quindi dell'impossibilità di completare quel processo sacrificale, di condivisione e di totalità, iniziato dalla voce poetica.

Il terzo testo è uno dei due *cantos* che formano la seconda parte del libro. Il *Canto del caminar* dà figura alla natura *andariega*, itinerante, della poesia di Rodríguez. Una poesia che, intervenendo sulla originaria ebbrezza, senza annullarla, e lasciando per poco gli slanci ascensionali dell'inno, imprime alla voce e al pensiero un nuovo ritmo, unifor-

mato a quello delle frequenti camminate del poeta, quasi a scandire un dolore sempre presente e sempre consapevole dell'erranza del soggetto lirico. E il canto dice di una nuova solitudine, di un confronto, ancora inedito nel giovane Rodríguez, tra presente e passato, e quindi di una nuova memoria. Il *desgarro* affettivo, la lacerazione con il mondo circostante («Mi appare certo ormai che il nostro regno / non è di questo mondo», vv. 61-62) sembrano dunque limitare per sempre gli slanci ascensionali e il fervore visionario del resto del libro, ma non un'intima speranza dell'io lirico e la certezza della sua coscienza e la necessità di proseguire nel cammino: «Andare avanti è l'unica speranza. / Udire ancora il suono dei miei passi / godendo del mio umile bordone» (vv. 76-78).

Infine, del terzo libro, che consta di otto testi, si è scelto l'ultimo componimento, che chiude una serie di analisi dolorose e di ponderazioni sulla difficile relazione fra le cose (nella loro misera realtà quotidiana e la loro trasfigurazione in un mondo in cui non siano più soggette a mutamenti) e sul rapporto tra amore e verità, che, come osserva Prieto de Paula, anticipa l'impianto oppositivo del terzo libro di Rodríguez, *Alianza y Condena*. Prima dell'ultima, le poesie del terzo libro, abbandonato l'intento di rendere visibile nella sua essenza la *claridad*, ci invitano ad assistere da vicino all'esperienza che l'io del poeta, nella esperienza trasfigurativa, sta vivendo. Esperienza difficile, esposta a forze opposte, tra le frustrazioni e gli amari bilanci di solitudine, registrata nel penoso cammino da un lato, e dall'altro la vertigine di un canto che, nel suo farsi, permette all'io di andare incontro agli altri e al mondo, alla disperata ricerca di una bellezza totale e possibile; «La bellezza anteriore a ogni forma / ci sta plasmando a sua somiglianza», avverte il poeta nella penultima poesia del libro.

È però nell'ultimo componimento, che conclude questa essenzialissimo florilegio di *Don de la ebriedad*, dove si assiste alla realizzazione del processo epifanico del libro: dall'estasi sino alla dissolvimento della visione, senza che, tuttavia, si possa segnare un punto finale a questo processo, come suggeriscono i puntini di sospensione che lasciano la poesia e il libro intero aperti ad altre visioni e contemplazioni assolute di una luce che ancora attende d'essere creata, aperti a un nuovo ascolto del cantico che la luce ha regalato all'aria. Nel componimento che si apre con la ponderazione di una metamorfosi avvenuta, mediante un *écart* improvviso, si riaccende la necessità della pura speranza e della pura attesa, tornando all'iniziale stato di *ebriedad*, di fatto superato, però, nelle esclamazioni e nelle interrogazioni finali (vero apice dell'intero libro): «E dunque vivo ormai? Finisce già / ogni ebbrezza? Ah, e come vede adesso / gli alberi, e quanti pochi giorni ancora...» (vv. 29-31). Nel momento in cui il cantico arriva ad essere una realtà presente, nella labilità necessaria alla sua bellezza e rinunciando a sé per farsi dono a tutti, allora il poeta avverte che quella originaria ebbrezza, che ha creato e trasformato interamente il suo sguardo non può che venir meno. E il poeta, in un ultimo sguardo all'indietro, si interroga («E dunque vivo ormai?, Finisce già ogni ebbrezza?», vv. 29-30) sulla sua vita che seguirà a quella esperienza trasfigurativa, esperienza tanto effimera e labile, sì, ma in grado di illuminare, proprio in una nuova coscienza della sua fragilità, l'essenza eterna del vivere, contemplandola nel cantico. La *ebriedad*, dono del cielo, ha compiuto dunque l'intero suo percorso, appunto, dalla visione alla contemplazione. Quanto basta al giovane poeta per dare un senso alla sua futura esperienza di *participación*, ovvero di poesia.

## DON DE LA EBRIEDAD (1953)\*

## LIBRO PRIMERO

## I

Siempre la claridad viene del cielo;  
 es un don: no se halla entre las cosas  
 sino muy por encima, y las ocupa  
 haciendo de ello vida y labor propias.  
 5 Así amanece el día; así la noche  
 cierra el gran aposento de sus sombras.  
 Y esto es un don. ¿Quién hace menos creados  
 cada vez a los seres? ¿Qué alta bóveda  
 los contiene en su amor? ¡Si ya nos llega  
 10 y es pronto aún, ya llega a la redonda  
 a la manera de los vuelos tuyos  
 y se cierne, y se aleja y, aún remota,  
 nada hay tan claro como sus impulsos!  
 Oh, claridad sedienta de una forma,  
 15 de una materia para deslumbrarla  
 quemándose a sí misma al cumplir su obra.  
 Como yo, como todo lo que espera.  
 Si tú la luz te la has llevado toda,  
 ¿cómo voy a esperar nada del alba?  
 20 Y, sin embargo – esto es un don –, mi boca  
 espera, y mi alma espera, y tú me esperas,  
 ebria persecución, claridad sola  
 mortal como el abrazo de las hoces,  
 pero abrazo hasta el fin que nunca afloja.

\* I testi in lingua spagnola sono tratti dalla seguente edizione: CLAUDIO RODRÍGUEZ, *Poesía Completa (1953-1991)*, Barcelona, Tusquets, 2001.

## DONO DELL'EBBREZZA (1953)

## LIBRO PRIMO

## I

Sempre viene dal cielo quel che è chiaro;  
è un dono: non si trova tra le cose  
ma molto sopra ad esse, e le pervade  
di ciò facendo vita e opere proprie.  
Così spunta il giorno; così chiude 5  
la notte l'ampia stanza delle ombre.  
Un dono, sì. Chi rende sempre meno  
creati gli esseri? Quale alta volta  
d'amore li contiene? E arriva già  
che ancora è presto, e arriva tutt'intorno 10  
come accade con i voli tuoi  
e si libra, si apparta e pur remota,  
non c'è cosa più chiara dei suoi impulsi!  
Oh, chiarezza assetata di una forma,  
di una materia atta a disvelarla 15  
pronta a bruciarsi nel compiere l'opera.  
Come me, come tutto ciò che attende.  
Se tutta l'hai rubata tu la luce,  
cosa potrò sperare mai dall'alba?  
E, tuttavia – è un dono –, la mia bocca, 20  
come l'anima, attende, e tu mi attendi,  
ebbro tormento, assoluta luce  
mortale come abbraccio della falce,  
ma abbraccio fino in fondo che non molla.

## IX

Como si nunca hubiera sido mía,  
dad al aire mi voz y que en el aire  
sea de todos y la sepan todos  
igual que una mañana o una tarde.  
5 Ni a la rama tan sólo abril acude  
ni el agua espera sólo el estiaje.  
¿Quién podría decir que es suyo el viento,  
suya la luz, el canto de las aves  
en el que esplende la estación, más cuando  
10 llega la noche y en los chopos arde  
tan peligrosamente retenida?  
¡Que todo acabe aquí, que todo acabe  
de una vez para siempre! La flor vive  
tan bella porque vive poco tiempo  
15 y, sin embargo, cómo se da, unánime,  
dejando de ser flor y convirtiéndose  
en ímpetu de entrega. Invierno, aunque  
no esté detrás la primavera, saca  
fuera de mí lo mío y hazme parte,  
20 inútil polen que se pierde en tierra  
pero ha sido de todos y de nadie.  
Sobre el abierto páramo, el relente  
es pinar en el pino, aire en el aire,  
relente sólo para mi sequía.  
25 Sobre la voz que va excavando un cauce  
qué sacrilegio este del cuerpo, este  
de no poder ser hostia para darse.

## IX

Come se mai non fosse stata mia,  
spargete al vento la mia voce e là  
sia di tutti e tutti la conoscano  
così come un mattino o una sera.  
Né solamente al ramo aprile attende 5  
né l'acqua aspetta solo il greto secco.  
Chi mai affermerà ch'è suo il vento,  
sua la luce, il canto degli uccelli  
in cui risplende la stagione, e più  
quando è notte e nei pioppi arde così 10  
pericolosamente trattenuta?  
Che tutto muoia qui, che abbia fine  
del tutto e per sempre! Il fiore vive  
bello così perché vive per poco  
e, tuttavia, concorde, come si offre 15  
lasciando d'esser fiore, trasformato  
in impeto di offerta. Tù, inverno,  
pur senza avere dietro primavera,  
estrai il mio da me e fammi parte,  
polline vano che si perde in terra 20  
ma che è stato di tutti e di nessuno.  
Sull'aperta pianura, il sereno  
è pineta nel pino, aria nell'aria,  
sereno tutto per la mia secchezza.  
Sopra la voce che va aprendo un alveo 25  
che sacrilegio è questo del corpo,  
non poter essere ostia per offrirsi.

## LIBRO SEGUNDO

*...y cuando salía  
por toda aquesta vega  
ya cosa no sabía.*

SAN JUAN DE LA CRUZ

## CANTO DEL CAMINAR

*...ou le Pays des Vignes?*

RIMBAUD

Nunca había sabido que mi paso  
 era distinto sobre tierra roja,  
 que sonaba más puramente seco  
 lo mismo que si no llevase un hombre,  
 5 de pie, en su dimensión. Por ese ruido  
 quizá algunos linderos me recuerden.  
 Por otra cosa no. Cambian las nubes  
 de forma y se adelantan a su cambio  
 deslumbrándose en él, como el arroyo  
 10 dentro de su fluir; los manantiales  
 contienen hacia fuera su silencio.  
 ¿Dónde estabas sin mí, bebida mía?  
 Hasta la hoz pregunta más que siega.  
 Hasta el grajo maldice más que chilla.  
 15 Un concierto de espiga contra espiga  
 viene con el levante del sol. ¡Cuánto  
 hueco para morir! ¡Cuánto azul vívido,  
 cuánto amarillo de era para el roce!  
 Ni aun hallando sabré: me han trasladado  
 20 la visión, piedra a piedra, como a un templo.  
 ¡Qué hora: lanzar el cuerpo hacia lo alto!  
 Riego activo por dentro y por encima  
 transparente quietud, en bloques, hecha  
 con delgadez de música distante  
 25 muy en alma subida y sola al raso.  
 Ya este vuelo del ver es amor tuyo.  
 Y ya nosotros no ignoramos que una  
 brizna logra también eterizarse

## LIBRO SECONDO

*...y cuando salía  
por toda aquesta vega  
ya cosa no sabía.*

SAN JUAN DE LA CRUZ

## CANTO DEL CAMMINO

*...ou le Pays des Vignes?*

RIMBAUD

Non mi ero mai accorto che il mio passo  
era diverso sulla terra rossa,  
che risuonava d'un secco più puro  
quasi come se non reggesse un uomo,  
in piedi, tutt'intero. Per quel suono 5  
forse qualche vicino mi ricorda.  
Per altre cose no. Le nubi cambiano  
di forma anticipando il loro cambio  
abbagliandosi in quello, come il fiume  
dentro il suo fluire; le sorgive 10  
contengono all'esterno il lor silenzio.  
Senza di me dov'eri, mia bevanda?  
Più che tagliare anche la falce interroga.  
Più che gracchiare impreca anche il corvo.  
Un concerto di spiga contro spiga 15  
viene col sorgere del sole. Quanto  
vuoto verso il morire! Quanto azzurro  
vivido, e giallo d'aia da sfiorare!  
Trovando non saprò: mi hanno spostato  
la visione, per pezzi, come un tempio. 20  
Che ora: lanciare il corpo verso l'alto!  
Fiotto attivo là dentro e in superficie  
diáfana quiete, come a blocchi, fatta  
di soavità di musica distante  
d'anima ascisa là e nell'aria sola. 25  
E il volo del vedere è ormai amor tuo.  
E noi non ignoriamo più che una  
brezza lei pure può farsi eterna

y espera el sitio, espera el viento, espera  
30 retener todo el pasto en su obra humilde.  
Y cómo sufre cualquier luz y cómo  
sufre en la claridad de la protesta.  
Desde siempre me oyes cuando libre  
con el creciente día, me retiro  
35 al oscuro henchimiento, a mi faena,  
como el cardal ante la lluvia al áspero  
zumo viscoso de su flor; y es porque  
tiene que ser así: yo soy un surco  
más, no un camino que desabre el tiempo.  
40 Quiere que sea así quien me aró. – ¡Reja  
profunda! – Soy culpable. Me lo gritan.  
Como un heñir de pan sus voces pasan  
al latido, a la sangre, a mi locura  
de recordar, de aumentar miedos, a esta  
45 locura de llevar mi canto a cuestras,  
gavilla más, gavilla de qué parva.  
Que os salven, no. Mirad: la lavandera  
de río, que no lava la mañana  
por no secarla entre sus manos,  
50 porque la secaría como a ropa blanca,  
se salva a su manera. Y los otoños también.  
Y cada ser. Y el mar que rige  
sobre el páramo. Oh, no sólo el viento  
del Norte es como un mar, sino que el chopo  
55 tiembla como las jarcias de un navío.  
Ni el redil fabuloso de las tardes  
me invade así. Tu amor, a tu amor temo,  
nave central de mi dolor, y campo.  
Pero ahora estoy lejos, tan lejano  
60 que nadie lloraría si muriese.  
Comienzo a comprobar que nuestro reino  
tampoco es de este mundo. ¿Qué montañas  
me elevarían? ¿Qué oración me sirve?  
Pueblos hay que conocen las estrellas,  
65 acostumbrados a los frutos, casi  
tallados a la imagen de sus hombres  
que saben de semillas por el tacto.  
En ellos, qué ciudad. Urden mil danzas  
en torno mío insectos y me llenan  
70 de rumores de establo, ya asumidos  
como la hez de un fermentado vino.

e attende il luogo, attende il vento, il frutto  
nell'umile operare tutto intero. 30  
E come soffre ogni luce e come  
soffre nell'evidenza del dissenso.  
Da sempre tu mi ascolti quando, libero  
mentre il giorno avanza, mi ritiro  
all'oscuro saziarsi, al mio lavoro, 35  
come il cardo se piove all'acerbo  
succo vischioso del fiore; perché  
sì, è così: e sono un solco in più  
non un cammino a contraddire il tempo.  
Così ha voluto chi mi arò. – Profondo 40  
solco! – Sono colpevole. Lo gridano.  
Come un impasto passan quelle voci  
al battito, al sangue, alla pazzia  
di ricordare, accrescere paure,  
alla pazzia di stare col mio canto, 45  
altro covone, di che immensa aiata.  
Salvarvi no. Ecco: la lavandaia  
del fiume, che non lava la mattina  
perché non le si secchi fra le mani,  
ché come panno bianco asciugherebbe, 50  
e a suo modo si salva. E anche gli autunni.  
E ogni essere così. E il mare che regna  
sul deserto. Oh, non soltanto il vento  
del Nord è come un mare, ma anche il pioppo  
trema come le cime di una barca. 55  
Né il mitico ovile delle sere  
sa invadermi così. Temo il tuo amore,  
ampia navata del dolore, e campo.  
Ma ora sono lontano, così tanto  
da non pianger nessuno se morissi. 60  
Mi appare certo ormai che il nostro regno  
non è di questo mondo. Che montagna  
potrebbe elevarmi? Che preghiera?  
Ci son popoli che leggono gli astri,  
abituati ai frutti, quasi come 65  
fatti a somiglianza degli uomini  
che sanno le sementi con il tatto.  
Lì, ché città. Tessono mille danze  
attorno a me insetti e mi riempiono  
di rumori di stalla, così addentro 70  
come feccia di un fermentato vino.

Sigo. Pasan los días, luminosos  
 a ras de tierra, y sobre las colinas  
 ciegos de altura insoportable, y bellos  
 75 igual que un estertor de alondra nueva.  
 Sigo. Seguir es mi única esperanza.  
 Seguir oyendo el ruido de mis pasos  
 con la fruición de un pobre lazarillo.  
 Pero ahora eres tú y estás en todo.  
 80 Si yo muriese harías de mí un surco,  
 un surco inalterable: ni pedrisca,  
 ni ese luto del ángel, nieve, ni ese  
 cierzo con tantos fuegos clandestinos  
 cambiarían su línea, que interpreta  
 85 la estación claramente. ¡Y qué lugares  
 más sobrios que éstos para ir esperando?  
 ¡Es Castilla, sufrídllo! En otros tiempos,  
 cuando se me nombraba como a hijo,  
 no podía pensar que la de ella  
 90 fuera la única voz que me quedase,  
 la única intimidad bien sosegada  
 que dejara en mis ojos fe de cepa.  
 De cepa madre. Y tú, corazón, uva  
 roja, la más ebria, la que menos  
 95 vendimiaron los hombres, ¿cómo ibas  
 a saber que no estabas en racimo,  
 que no te sostenía tallo alguno?

– He hablado así tempranamente, ¿y debo  
 prevenirme del sol del entusiasmo?  
 100 Una luz que en el aire es aire apenas  
 viene desde el crepúsculo y separa  
 la intensa sombra de los arcos blancos  
 antes de separar dos claridades:  
 la del día total y la nublada  
 105 de luna, confundidas un instante  
 dentro de un rayo último difuso.  
 Qué importa marzo coronando almendros.  
 Y la noche qué importa si aún estamos  
 buscando un resplandor definitivo.  
 110 Oh, la noche que lanza sus estrellas  
 desde almenas celestes. Ya no hay nada:  
 cielo y tierra sin más. ¡Seguro blanco,  
 seguro blanco ofrece el pecho mío!

E via. Passano i giorni, luminosi  
qui rasoterra, e sopra le colline  
ciechi di eccessiva altezza, e belli  
come affanno di allodola novella. 75  
Andare avanti è l'unica speranza.  
Udire ancora il suono dei miei passi  
godendo del mio umile bordone.  
Ma adesso sei tu e sei in tutto.  
Se morissi, di me faresti un solco, 80  
un solco inalterabile: né ciottolo,  
né quel lutto di angelo, neve, né il  
vento con tanti fuochi clandestini  
svierebbero la linea sua, che interpreta  
appieno la stagione. E quali luoghi 85  
di questi son più sobri per sperare?  
È Castiglia, pazienza! In altri tempi,  
quando mi si chiamava come un figlio,  
non potevo pensare che la sua  
fosse l'unica voce a rimanermi, 90  
l'unica intimità del tutto quieta  
a fissar nei miei occhi la mia stirpe.  
Stirpe di madre. E tu, oh cuore, uva  
rossa, quella più ebbra, e che meno  
è stata vendemmiata, tu potevi 95  
sapere che non stavi nel tuo grappolo,  
che non ti sosteneva alcuna vite?

–Così presto ho parlato, e forse devo  
guardarmi dal brillio dell'entusiasmo?  
Luce che se è nell'aria è aria appena 100  
provviene dal crepuscolo e separa  
l'intensa ombra degli aceri bianchi  
prima di separare due chiarezze:  
l'una del giorno e l'altra ammantata  
di luna, fuse insieme un istante 105  
dentro un ultimo raggio propagato.  
Dunque se marzo i mandorli incorona,  
che importa e se la notte ancora stiamo  
cercando uno splendore che non cambia.  
La notte, oh, che sparge le sue stelle 110  
da torrioni celesti. E poi più nulla:  
cielo e terra e nient'altro. Che bersaglio,  
bersaglio certo offre il petto mio!

115

Oh, la estrella de oculta amanecida  
traspasándome al fin, ya más cercana.  
Que cuando caiga muera o no, qué importa.  
Qué importa si ahora estoy en el camino.

La stella, ah, prima occulta, s'è destata  
e mi trapasserà, è ormai qui accanto.  
Che al suo cadere muoia o no, che importa.  
Che importa intanto se sono in cammino.

115

## LIBRO TERCERO

## VIII

Cómo veo los árboles ahora.  
No con hojas caedizas, no con ramas  
sujetas a la voz del crecimiento.  
Y hasta a la brisa que los quema a ráfagas  
5 no la siento como algo de la tierra  
ni del cielo tampoco, sino falta  
de ese dolor de vida con destino.  
Y a los campos, al mar, a las montañas,  
muy por encima de su clara forma  
10 los veo. ¿Qué me han hecho en la mirada?  
¿Es que voy a morir? Decidme, ¿cómo  
veis a los hombres, a sus obras, almas  
inmortales? Sí, ebrio estoy, sin duda.  
La mañana no es tal, es una amplia  
15 llanura sin combate, casi eterna,  
casi desconocida porque en cada  
lugar donde antes era sombra el tiempo,  
ahora la luz espera ser creada.  
No sólo el aire deja más su aliento:  
20 no posee ni cántico ni nada;  
se lo dan, y él empieza a rodearle  
con fugaz esplendor de ritmo de ala  
e intenta hacer un hueco suficiente  
para no seguir fuera. No, no sólo  
25 seguir fuera quizá, sino a distancia.  
Pues bien: el aire de hoy tiene su cántico.  
¡Si lo oyeseis! Y el sol, el fuego, el agua,  
cómo dan posesión a estos mis ojos.  
¿Es que voy a vivir? ¿Tan pronto acaba  
30 la ebriedad? Ay, y cómo veo ahora  
los árboles, qué pocos días faltan...

## LIBRO TERZO

## VIII

Come vedo gli alberi adesso.  
Non con foglie caduche, non con rami  
soggetti alla voce della crescita.  
Neanche la brezza che a folate li arde  
l'avverto come cosa della terra 5  
e del cielo neppure, ma privata  
di quel dolore di vita e di fato.  
E pure i campi, e il mare, e le montagne,  
molto al di sopra della loro forma  
li vedo. Cosa han fatto al mio sguardo? 10  
E dunque muoio ormai? Ditemi, come  
vedete l'uomo, il suo operare, anime  
immortali? Sì, sono ebbro, è certo.  
Non è così il mattino, è una distesa  
piana senza battaglia, quasi eterna, 15  
quasi ignota perché in ciascuno  
dei luoghi dove prima era ombra il tempo,  
ora la luce attende d'esser creata.  
Non solo l'aria cede più il suo afflato:  
non possiede né cantico né nulla; 20  
glielo offrono, e inizia a corteggiarlo  
con fugace splendor di ritmo d'ala  
e prova a farsi un incavo che basti  
a non restare fuori. No, non solo  
restare fuori forse, ma a distanza. 25  
Dunque: l'aria di oggi ha il suo cantico.  
Se lo sentiste! E il sole, il fuoco l'acqua,  
quale dominio danno ai miei occhi.  
E dunque vivo ormai? Finisce già  
ogni ebbrezza? Ah, e come vede adesso 30  
gli alberi, e quanti pochi giorni ancora...

## BIBLIOGRAFIA

- CAÑAS, DIONISIO, *Poesía y percepción. Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente*, Madrid, Hiperión, 1984. (Citato alle pp. 197, 198.)
- PRIETO DE PAULA, ÁNGEL L., *La llama y la ceniza. Introducción a la poesía de Claudio Rodríguez*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989. (Citato a p. 198.)
- RIBES, FRANCISCO, *Poesía última. Eladio Cabañero, Ángel Gonzáles, Claudio Rodríguez, Carlos Sabagún, José Ángel Valente*, Madrid, Tauros, 1963. (Citato a p. 199.)
- RODRÍGUEZ, CLAUDIO, *Desde mis poemas. Edición del autor*, Madrid, Cátedra, 1983. (Citato a p. 198.)
- *Poesía Completa (1953-1991)*, Barcelona, Tusquets, 2001. (Citato a p. 202.)
- YUBERO, FERNANDO, *La poesía de Claudio Rodríguez. La construcción del sentido imaginario*, Barcelona, Pre-Textos, 2003. (Citato a p. 198.)

## PAROLE CHIAVE

Claudio Rodríguez, *Don de la ebriedad*, poesia spagnola contemporanea, generazione del '50, traduzione poetica, poesia come conoscenza, soggetto lirico, poesia metapoe-tica, contemplazione.

## NOTIZIE DEL TRADUTTORE

Pietro Taravacci, formatosi a Pisa e presso l'University of Virginia, dove consegue il dottorato, è professore ordinario di Letteratura spagnola all'Università degli studi di Trento. Si è dedicato al romanzo sentimentale medievale, al romanzo picaresco, al teatro burlesco del Siglo de Oro e alla lirica contemporanea. Già presidente dell'AISPI, è direttore responsabile di «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e membro di comitati scientifici di altre importanti riviste e collane di studi.

[pietro.taravacci@unitn.it](mailto:pietro.taravacci@unitn.it)

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

PIETRO TARAVACCI, *Don de la ebriedad di Claudio Rodríguez: dall'estasi della visione alla contemplazione del cantico*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 1 (2014), pp. 197–217.

L'articolo è reperibile al sito [www.ticontre.org](http://www.ticontre.org).



## INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista *Ticontre. Teoria Testo Traduzione* e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



## REPRINTS



## UN INNO INCOMPIUTO DEL MANZONI (CON FRAMMENTI INEDITI)

GIOVANNI MACCHIA

### NOTA DEL CURATORE

Il breve saggio di Giovanni Macchia qui riproposto fu pubblicato sul primo numero della rivista «L'Immagine», uscito nel maggio del 1947. Destinata a durare solo fino al dicembre del 1950, la rivista era stata fondata dallo stesso Macchia insieme a un gruppo di amici – critici d'arte, musicologi, pittori, scrittori, letterati – e aveva come direttore Cesare Brandi. In quello che veniva denominato “Comitato di collaborazione” figuravano, accanto a Macchia, Luigi Magnani, Giuseppe Raimondi, Toti Scialoja, Roman Vlad.<sup>1</sup>

L'interesse del saggio sta nel fatto di risultare un precoce (e riuscito) esercizio di critica delle varianti condotto sull'incompiuto inno manzoniano *Ognissanti*, di cui Macchia indaga la genesi, basandosi sull'attento esame di due fogli autografi di Manzoni rintracciati in «una collezione privata, quella del signor Anfuso di Roma». Grazie al reperimento di questi materiali inediti, Macchia può pubblicare un abbozzo dell'inizio dell'inno, una nuova strofa, alcune varianti e un elenco di dieci coppie di strofe. Come ha osservato Mariolina Bongiovanni Bertini, dalle pagine di questo saggio emerge:

la genesi dell'inno – con i successivi momenti lirico, oratorio, apologetico – e il profilo del suo *incipit* irrealizzato, drammaticamente incentrato sull'opposizione tra la gloria dei Santi (da una parte) e, dall'altra, la furia iconoclasta dell'uomo che prima si fa degli idoli, poi li spezza. Lo studio di un 'progetto' [...] diveniva lo spazio di una progressiva definizione di nuclei lirici in fieri, di immagini tematicamente rilevanti ed anche di “iati e corrosioni nel corpo stesso del discorso poetico”.<sup>2</sup>

L'analisi variantistico-genetica operata da Macchia fu apprezzata da Gianfranco Contini, come risulta dalla lettera dell'illustre filologo all'amico francesista del maggio 1947, della quale lo stesso Macchia pubblicherà successivamente alcuni brani in coda al saggio sull'inno *Ognissanti* da lui ripresentato con un nuovo titolo (*Manzoni e l'addio alla poesia*) nella raccolta *Saggi italiani*<sup>3</sup> e nel libro *Manzoni e la via del romanzo*.<sup>4</sup> Il testo di queste due ristampe presenta rispetto alla prima pubblicazione una serie di varianti: in alcuni casi si tratta della correzione di banali refusi o di minimi ritocchi formali, in altri di

<sup>1</sup> Per la storia di questa rivista cfr. MARIA ANDALORO e IDA CATALANO (a cura di), *Il tempo dell'Immagine. Cesare Brandi 1947-1950*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2009.

<sup>2</sup> MARIOLINA BONGIOVANNI BERTINI, *Cronologia*, in Giovanni Macchia, *Ritratti, personaggi, fantasmi*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, Milano, Mondadori, 1997, p. lxii.

<sup>3</sup> GIOVANNI MACCHIA, *Manzoni e l'addio alla poesia*, in *Saggi italiani*, Milano, Mondadori, 1984, pp. 195-211.

<sup>4</sup> GIOVANNI MACCHIA, *Manzoni e l'addio alla poesia*, in *Manzoni e la via del romanzo*, Milano, Adelphi, 1994, pp. 135-161.

vere e proprie modificazioni (cfr., ad esempio, ad apertura di saggio: «il suo [di Manzoni] commiato dalla poesia fu – naturalmente – faticoso, se non proprio malinconico; e poichè, nell’elaborazione tormentata, si moltiplicarono i pentimenti e le correzioni, non è stato difficile in vario tempo rinvenire nuove prove – a volte anche ampie – per questa pregevole impresa fallita» > «il suo commiato dalla poesia fu oltremodo faticoso, e anche malinconico; e poichè, nell’elaborazione tormentata, si moltiplicarono i pentimenti e le correzioni, non è stato difficile in vario tempo rinvenire nuove prove – a volte anche ampie – per questa impresa fallita» oppure, subito dopo aver riportato le quattordici strofe dell’inno: «È difficile non avvertire quanto sia ancora incerta la struttura dell’inno e ancora rigido il suo sviluppo e pesante la concatenazione tra le parti» > «Vi sono certamente versi bellissimi (l’ultima quartina, ad esempio). Ma è difficile non avvertire quanto sia ancora incerta la struttura dell’inno e ancora rigido il suo sviluppo e pesante la concatenazione tra le parti».

Il saggio di Macchia viene qui riproposto nel testo della sua prima pubblicazione in rivista, con il titolo *Un inno incompiuto del Manzoni (con frammenti inediti)*, avvenuta nel 1947, un anno in cui il dibattito sulla critica delle varianti era particolarmente vivace: basti pensare alle continiane *Implicazioni leopardiane*<sup>5</sup> che replicavano all’intervento di Giuseppe De Robertis *Sull’autografo del canto “A Silvia”*,<sup>6</sup> senza dimenticare che dell’anno successivo è il fondamentale saggio continiano *La critica degli scartafacci*,<sup>7</sup> pubblicato in risposta alle forti obiezioni di parte crociana.<sup>8</sup> Nelle pagine dedicate all’inno manzoniano Macchia raccoglieva gli stimoli e le provocazioni dei primi e fondativi esercizi variantistici di Contini (non sarà aneddótico ricordare che il primo incontro tra il futuro illustre francesista e il futuro insigne filologo risale al 1935, a Parigi, dove entrambi usufruivano di una borsa di perfezionamento).<sup>9</sup> Nel saggio *La generazione della “Cultura”* (1949), Giovanni Macchia non dimenticherà di citare:

grandi filologi e critici come Contini, che, subendo un influsso della poetica di Mallarmé e di Valéry – dalla convinzione cioè che “l’opera è qualcosa che non è fatto ma si farà”, cosicchè un testo viene a rappresentare una fase, nell’infinito divenire e nella continua elaborazione, tanto da richiamare l’attenzione dalla considerazione del fatto alla considerazione dell’atto poetico – hanno lavorato su quella critica delle varianti, che il Croce definì con spiritoso dispregio “critica degli scartafacci”.<sup>10</sup>

ANDREA COMBONI – *Università di Trento*

- 5 GIANFRANCO CONTINI, *Implicazioni leopardiane*, in «Letteratura», xxxiii (1947), pp. 102-109.  
 6 GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Sull’autografo del canto “A Silvia”*, in «Letteratura», xxxi (1946), pp. 1-9.  
 7 GIANFRANCO CONTINI, *La critica degli scartafacci*, in «Rassegna d’Italia», iii (1948), pp. 1048-1160.  
 8 BENEDETTO CROCE, *Illusione sulla genesi delle opere d’arte, documentata dagli scartafacci degli scrittori*, in «Quaderni della Critica», iii (1947), pp. 93-94.  
 9 Cfr. GIANFRANCO CONTINI, *Premessa*, in Giovanni Macchia, *Baudelaire critico. Nuova edizione riveduta e accresciuta*, Milano, Rizzoli, pp. 5-9.  
 10 GIOVANNI MACCHIA, *La generazione della “Cultura”*, in *Ritratti, personaggi, fantasmi*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, Milano, Mondadori, 1997, p. 66.

## UN INNO INCOMPIUTO DEL MANZONI (CON FRAMMENTI INEDITI)

GIOVANNI MACCHIA

Alle strofe già conosciute dell'inno manzoniano *Ognissanti*<sup>1</sup> non sembra si siano aggiunti, in questi ultimi anni, dei frammenti, sia pur minimi, inediti: e quell'inno, nella forma in cui il poeta l'abbandonò, continua ad apparirci come una grande occasione mancata. Non toccava al Manzoni chiudere la sua carriera poetica in modo sicuro e deciso; il suo commiato dalla poesia fu – naturalmente – faticoso, se non proprio malinconico; e poiché, nell'elaborazione tormentata, si moltiplicarono i pentimenti e le correzioni, non è stato difficile in vario tempo rinvenire nuove prove – a volte anche ampie – per questa pregevole impresa fallita.

Fu, com'è noto, lo stesso Manzoni a salvare dal groviglio dei suoi appunti la parte più bella dell'inno progettato col trascriverne alcune strofe in una lettera a Louise Colet (1860): che fu anche un modo – tenuto conto del nome della corrispondente – di render di pubblico dominio quei versi, senza peraltro accettarli da parte dell'autore come definitivi.<sup>2</sup> Ma il Manzoni non li avrebbe donati certo senza un pretesto. E leggendo infatti un poema della Colet, *La Femme*, egli fu colpito da un paragone tra certi «lieux choisis

1 Il titolo non appare negli autografi dell'inno: appare nelle trascrizioni di mano di Teresa Stampa e nell'elenco degli inni composti (indicati con una crocetta) e da comporre, che il Manzoni aveva riportato su un pezzo di carta, cucito nel verso della seconda delle 130 carte non numerate che compongono l'autografo degli *Inni Sacri* (v. *Opere inedite o rare* di A. Manzoni pubblicate per cura di P. BRAMBILLA da R. Bonghi, I, Milano, Rechiedei, 1883, p. 164):

1. *Il Natale* +
2. *L'Epifania*
3. *La Passione* +
4. *La Resurrezione* +
5. *L'Ascensione*
6. *La Pentecoste* +
7. *Il Corpo del Signore*
8. *La Cattedra di S. Pietro*
9. *L'Assunzione*
10. *Il nome di Maria* +
11. *Ognissanti*
12. *I morti*

Il numero degli inni, che avrebbero dovuto formare l'opera, variava negli intendimenti del poeta. In una lettera al Fauriel del 25 marzo 1816 (scritta quindi prima della composizione della *Pentecoste*), ove diceva d'aver voluto con quelle sue liriche «ramener à la religion ces sentiments, grands, nobles, et humains qui découlent naturellement d'elle»: «au reste – aggiungeva – ce n'est qu'un commencement, et si je peux, mon projet est d'en faire encore une douzaine en célébrant les solennités principales de l'année». Poiché questa lettera è precedente all'elenco dell'autografo (in quanto in esso è segnata come già scritta *La Pentecoste*), è naturale pensare che il Manzoni intendesse definitivamente comporre dodici inni, nell'ordine in cui egli stesso li ha disposti. Questo non ha considerato il Bertoldi, che, dopo aver riportato la lettera del Fauriel, scrive: «Par dunque che ne volesse far sedici, e non dodici, come s'è detto da molti e si dice» (*Poesie liriche* di A. Manzoni, con note di A. Bertoldi, Firenze, Sansoni, 1924, p. 41).

2 Infatti la Colet pubblicò la lettera e il frammento nella sua opera: *L'Italie des Italiens* (Paris, Dentu, 1862, vol. I, p. 365).

que l'homme n'a point vus», la di cui bellezza si svela soltanto «à l'oeil de Dieu» e certe «âmes inconnues dont les vertus fleurissent en secret». <sup>3</sup> Aveva fatto egli stesso un simile accostamento in una poesia mai finita e mai stampata. Ai versi squillanti indirizzatigli dalla Colet nella *Perseveranza* del 2 febbraio 1860 («Par un vieillard, par un poète, Voix d'apôtre, âme de prophète, Ce réveil d'un peuple est béni»), il Manzoni rispondeva umilmente con quelle sue strofe scritte vari anni innanzi, come riportando la testimonianza d'un ardore non più coltivabile, finito per sempre: «C'était dans un hymne commencé trop tard, et que j'ai laissé inachevé sitôt que je me suis aperçu que ce n'était plus la poésie qui venait me chercher, mais moi qui m'essoufflais à courir après elle. J'y voulais répondre à ceux qui demandent quel mérite on peut trouver aux vertus stériles pour la société, des pieux solitaires. Ce n'est que dans les deux dernières strophes que vous trouverez, je l'espère, Madame, quelques unes de vos pensées et de vos images, quoique moins vives; je transcris aussi les deux premières, pour l'intelligence de l'ensemble :

*A Lui che nell'erba del campo  
La spiga vitale nascose,  
Il fil di tue vesti compose,  
De' farmachi il succo temprò;*

<sup>3</sup> I versi della Colet sono i seguenti:

Pour le désert la nature a des fêtes,  
Des lieux choisis que l'homme n'a point vus,  
Sur les hauts monts des floraisons secrètes,  
Des gais sentiers, des lacs, des bois touffus.  
Fraîcheur des eaux, aménité des mousses,  
Senteurs montant de la terre au ciel bleu,  
Combien aussi vous devez être douces,  
Vous dévoilant, vierges, à l'oeil de Dieu!  
Dans vos splendeurs la cité vous ignore;  
Le voyageur ne parle pas de vous.  
Mais Dieu vous voit; votre beauté l'adore,  
Et vous plaisez à son regard jaloux.  
Il est aussi des âmes inconnues,  
Dont les vertus fleurissent en secret:  
Tout le parfum de ces urnes élues  
Se perd en Dieu comme un encens discret:  
Leur sacrifice est offert en silence;  
Leur dévouement découle calme et fort,  
Leur héroïsme attend sa récompense  
Du saint repos que leur promet la mort.  
Souffrir l'affront sans qu'aucun bras nous venge,  
Subir la faim avec sérénité,  
Être martyr sans espoir de louange,  
Et s'ignorer dans sa sublimité!  
Ames du pauvre, incessantes offrandes,  
Versant en Dieu vos naïves douceurs  
C'est là, c'est là ce qui vous fait si grandes,  
Vous que le Christ doit élire pour soeurs!

(*Le poème de la femme*, 1<sup>er</sup> récit: *La Paysanne*, Parigi, Perrotin, 1853, p. 16).

*Che il pino inflessibile agli austri,  
 Che docile il salcio alla mano,  
 Che il larice ai verni, e l'ontano  
 Durevole all'acqua creò;  
 A Quello domanda, o sdegnoso,  
 Perchè sulle inospiti piagge,  
 Al tremito d'aure selvagge,  
 Fa sorgere il tacito fior:  
 Che spiega davanti a Lui solo  
 La pompa del pinto suo velo;  
 Che spande ai deserti del cielo  
 Gli olezzi del calice, e muor.»*

Già questi versi,<sup>4</sup> di una così alta bellezza, basterebbero a porre sullo stesso piano il Manzoni maturo ed ardito (del *Cinque Maggio* o della *Pentecoste*) e quest'altro che più tardi si raffigurava come anelante dietro un'immagine già svanita.<sup>5</sup> Quell'immagine svaniva, certo, sotto la fatica di una composizione vasta, che rispettasse l'armonia dell'insieme, la struttura ed il disegno di un inno, come il Manzoni lo concepiva, ma si determinava ancora limpidamente in momenti non del tutto fugaci, ove intatta riappariva la sua felicità creativa. E di simile impaccio nello svolgimento e, al tempo stesso, di una fantasia ancor vegeta che quasi rompe quel filo e fiorisce spontanea, isolandosi da tutto il resto, dettero maggiore testimonianza le quattordici strofe dell'inno, quando furono ritrovate, insieme con le altre già pubblicate, nell'ordine in cui qui si trascrivono:<sup>6</sup>

4 Non credo sia stato notato che nell'inizio essi richiamano una delle strofe per la prima comunione:

Chi dell'erbe lo stelo compose?  
 Chi ne trasse la spiga fiorita?  
 Chi nel tralcio fe' scorrer la vita?  
 Chi v'ascese – dell'uve il tesor?  
 (*All'Offertorio*)

Seconda di quelle strofe, essa fu scritta avanti il 1845, quando fu stampata con le altre nelle *Opere varie*: precedente, dunque, alle strofe dell'Inno ai Santi composto, secondo la testimonianza di donna Teresa, a Lesa nel 1847.

5 E notiamo con piacere che recenti studiosi tengono conto di queste strofe per dare esempi eccellenti di stile manzoniano. V. il Sapegno: «La lingua si rinnova alle sorgenti sul fresco vigore delle repentine illuminanti analogie: il «trepido occidente», il «tacito fiore», i «deserti del cielo» (*Manzoni*, in *Risorgimento*, I, 1, p. 79). Ricordiamo anche, in un abbozzo della *Pentecoste*, alcuni versi poi rifiutati:

Quei che comanda al fulmine,  
 Quei che die' nome al ciclo,  
 Che sul romito stelo  
 Fa germogliare il fior.

6 V. ATTILIO DE MARCHI, *Dalle carte inedite Manzoniane del Pio Istituto pei Figli della Provvidenza in Milano*, Milano 1914. Una delle 14 strofe (la 12<sup>a</sup>) era stata già pubblicata dal Bonghi (*Opere inedite o rare*, I, cit., p. 203) tenuta a mente da un amico del Manzoni (che fu il Rosmini o il Rossari o lo stesso Bonghi). Le trascrizioni delle strofe nelle carte milanesi sono cinque: una di mano del poeta, le altre di donna Teresa. È su una di quest'ultime che si legge: «*Questi versi seguenti furono fatti da A. Manzoni a Lesa, nel 1847*». E c'è il

.....  
*Cercando col cupido sguardo,  
 Fra il vel della nebbia terrena,  
 Quel sol che in sua limpida piena  
 V'avvolge or beati lassù;<sup>7</sup>  
 Il secol vi sdegnà, e superbo  
 Domanda qual merto agli altari  
 V'addusse; che giovin gli avari  
 Tesor di solinghe virtù.*

(seguono le quattro strofe della lettera alla Colet)

*E voi che gran tempo per ciechi  
 Sentier di lusinghe funeste  
 Correndo all'abisso, cadeste  
 In grembo a un'immensa pietà;  
 E come l'umor, che nel limo  
 Errava sotterra smarrito,  
 Da subita vena rapito,  
 Che al giorno la strada gli fa,  
 Si lancia, e seguendo l'amiche  
 Angustie con ratto gorgoglio,  
 Si vede in cima allo scoglio  
 Su lucido sgorgo apparir;  
 Sorgeste già puri, e la vetta,  
 Sorgendo, toccaste, dolenti  
 E forti; a magnanimi intenti  
 Nutrendo nel pianto l'ardir;  
 Un timido ossequio non veli  
 Le piaghe che il fallo v'impresse:  
 Un segno divino sovr'esse  
 La man, che le chiuse, lasciò.*

titolo *L'Ognissanti*, e più sotto *Contemplatori*. Non si sa su quali dati il Parenti, in *Bibliografia Manzoniana*, I, (Firenze, Sansoni, 1936) anticipi la composizione di *Ognissanti* al 1821. Non parlava lo stesso Manzoni d'«un hymne commencé trop tard»? Il Lesca, nell'ed. del Centenario (*Liriche e tragedie*, Milano, Perrella, 1927, p. 183), pone la data «novembre 1830», come dal manoscritto visto dal Bonghi. L'ed. di *Tutte le opere*, 2<sup>a</sup> ed., Firenze, Barbera, 1928, porta la data 1847, come dalla dichiarazione della Borri Stampa.

<sup>7</sup> Ci piace qui ricordare alcuni versi di uno dei *Cantiques spirituels* (I, II) di RACINE

«Nos clartez ici bas ne sont qu'énigmes sombres.  
 Mais Dieu sans voiles et sans ombres  
 Nous éclairera dans les cieux ;  
 Et ce Soleil inaccessible,  
 Comme à ses yeux je suis visible,  
 Se rendra visible à mes yeux».

*Tu sola a Lui festi ritorno  
 Ornata del primo suo dono,  
 Te sola più su del perdono  
 L'Amor che può tutto locò;  
 Te sola dall'angue nemico  
 Non tocca nè prima, nè poi;  
 Dall'angue, che appena su noi  
 L'indegna vittoria compìè,<sup>8</sup>  
 Traendo l'oblique rivolte  
 Rigonfio e tremante, tra l'erba,  
 Sentì sulla testa superba  
 Il peso del puro<sup>9</sup> tuo piè*

È difficile non avvertire quanto sia ancora incerta la struttura dell'inno e ancora rigido il suo sviluppo e pesante la concatenazione tra le parti (i contemplatori, i penitenti, Maria), con i nessi quasi distrutti, ciò che sembra dia luogo a dei salti. Nonostante che la metrica sia sempre rispettata, con la rima dell'ultimo verso della quartina che ben s'accorda con quello della quartina seguente, si ha l'impressione che stagnerino ancora tra alcune di esse dei vuoti, vuoti che sarebbero scomparsi nelle successive fasi di elaborazione.<sup>10</sup>

Ed è evidente che il Manzoni sia stato per primo attratto dalla necessità di risolvere con un'immagine tra le più «semplici» il fervore morale imposto dal tema: la natura sarà il campo aperto per queste «corrispondenze» morali. Il «tacito fior» richiamerà la vita umile e apparentemente inutile del pio solitario; l'umor che dal limo sale verso la luce rappresenterà il destino umano del penitente,<sup>11</sup> sulla cui carne già piagata resta impresso un segno divino. E al di sopra di tutti Maria, intatta, mai perdonata perchè mai peccò. Questi nuclei lirici, sufficientemente sviluppati (sia pure con la solita difficoltà, e son numerose le varianti), hanno suscitato la fantasia del poeta: da essi sarebbero nate, svolgendosi quasi per dipendenza le parti periferiche: e con le altre, l'inizio, dal Manzoni del tutto trascurato.

Ma c'è da meravigliarsi se quest'inizio, che non esiste, abbia incuriosito i manzoniani? Cosa attrae più di ciò che non esiste? «In tutti gli altri Inni sacri – nota uno dei più

8 Questi versi nel ms. sono segnati con una croce.

9 Il Lazzeri (in A. MANZONI, *Poesie religiose*, Milano, Modernissima, 1925, p. 113) trascrive per errore *duro*. Così il De Marchi ha *vermi* per *verni*.

10 Non pertanto si è in grado di spostare l'ordine delle quartine come notiamo in una recente ediz. (*Liriche e tragedie* a cura di M. APOLLONIO, Milano, Garzanti, 1940, pp. 156-9). Tra il verso: *La man che le chiuse lasciò* e il verso della strofe seguente: *Tu sola a Lui festi ritorno* sono state intercalate le due strofe iniziali. Il testo risulta incomprensibile. Ma che prima dell'apostrofe alla Vergine dovessero esservi altre strofe, o non compiute, o non più ricordate dal poeta, fu un'ipotesi del Lesca cui parve troppo precipitoso il passaggio (*Tu sola...*): v. *Tutte le opere*, ed. cit., p. 830.

Ma non mancò chi si oppose tenendo conto soprattutto della struttura metrica (v. U. BOSCO, *Lettura degli «Inni Sacri»*, in *Aspetti del romanticismo italiano*, Roma, Cremonese, 1942, pp. 195-6). Tuttavia l'ipotesi del Lesca non è da escludere, come vedremo.

11 V. per questo e per alcuni possibili raffronti con S. Ambrogio: G. SALVADORI, «*Ubi Petrus ibi Ecclesia*»: *Sant' Ambrogio e Alessandro Manzoni*, in *Raccolta di scritti in onore di F. Ramorino*, Milano, Vita e pensiero, s. d., pp. 341-360.

ferventi – l'introduzione apparisce non solo pensata per la prima, com'è naturale, ma pensata talvolta anche quando non era necessaria, tant'è vero che poi la mise da parte, come nel *Nome di Maria*, il quale ora comincia *ex abrupto* col: *Tacita un giorno*, mentre avrebbe dovuto cominciare con un richiamo alle glorie pagane da confrontarsi poi con quelle del *Magnificat*». <sup>12</sup>

Ed uno dei manzoniani più benemeriti e precisi inclina a credere che almeno una parte dell'introduzione fosse da ricercarsi negli abbozzi ricopiati da donna Teresa («un foglio di prove che Alessandro fece...»). <sup>13</sup>

\* \* \*

Le cose stanno diversamente. E si rende utile a questo punto informare il lettore di una piccola scoperta. Su due fogli appartenenti ad una collezione privata, quella del signor Anfuso di Roma, <sup>14</sup> abbiamo trovato varie cose che interessano l'inno di cui parliamo. Sono scritti di mano del Manzoni, di una grafia a volte quasi indecifrabile, e costellati di cifre, di operazioni: forse calcoli di economia domestica. Su uno di essi, in una scrittura affrettata, con varie cancellature, la traccia di un inno, che non abbiamo durato fatica a riconoscere. È con tutta probabilità l'inizio di *Ognissanti*, che il poeta non sviluppò forse mai.

Lo trascriviamo integralmente:

- 1 *Dilata le tue tende o Sionne, etc. son molti i tuoi figli.*
- 2 *L'uomo si fa degl'idoli e li spezza*
- 3 { *Ma voi che la voce di Piero nomò santi=*  
*dall'altare per cui saliste per etc. nè tempo*  
*nè ira nè scherno discender d'un grado farà*
- 4 *Salite su i monti, scavate la terra o*  
*dite quante ville etc. ognuna ha un protettore*
- 5 *Le terre selvagge dove si pianta una croce*
- 6 [il rigo è cancellato; si legge tuttavia]:  
*hanno un amico celeste, un nome*

<sup>12</sup> F. CRISPOLTI, *Come cessò di scrivere versi*, in *Minuzie manzoniane*, Napoli, Perrella, 1919, p. 33.

<sup>13</sup> *Le Tragedie. Gl'Inni Sacri. Le Odi* a cura di M. SCHERILLO, Milano, Hoepli, 1934, p. 340. Le strofette che avrebbero dovuto precedere quelle messe in bella copia dicono:

E voi che per balze romite  
.....  
Del rombo terrestre securi  
Serbaste i silenzi del cor

Per selve, per cieche caverne  
...alle voci superne...  
Il cor un concerto segreto  
Lor...un sospiro lassù.

<sup>14</sup> Lo ringraziamo pubblicamente, così come ringraziamo per alcune preziose indicazioni Mons. Pio Paschini e Pietro Paolo Trompeo.

- 7 *Salvete, o schiera diversa, esempio d'ogni virtù.*  
*Chi potrà?* [cancellato] *Chi potrà?*  
 8 *Chi potrà?* [cancellato] *La vergine = il guerriero*  
 9 *La quercia etc.*

In fondo alla pagina:

1. [parola cancellata e illeggibile]
2. *Il secol*
3. *E voi che*
4. [parola cancellata e illeggibile]

A giudicare da questi ultimi appunti messi in fondo alla pagina, dove son segnati, con i numeri che si riferivano forse alle parti in cui l'inno sarebbe stato diviso, le parole iniziali di strofe evidentemente già composte (*Il secol [vi sdegnate e superbo...]*); *E voi che [gran tempo per ciechi...]*), quest'abbozzo d'introduzione risulterebbe scritto dopo che il Manzoni aveva almeno parzialmente elaborato le strofe centrali che conosciamo. Se si insiste sulla precedenza di un frammento sull'altro, è per avvalorare una considerazione sul metodo di lavoro del Manzoni (pur se non si pretende far luce nella sua buia «officina»). È stato ben osservato che «a base di ogni lirica o tragedia...l'ispirazione etico-religiosa...passa irrequietamente attraverso tre momenti: un momento di abbandono fantastico, più propriamente lirico; un momento meditativo e storicamente illustrativo; e infine, un momento oratorio».<sup>15</sup> Almeno per la composizione dell'inno *Ognissanti* questa distinzione ha un valore anche temporale. L'attrazione lirica più immediata e spontanea verso il centro dell'inno occupava per prima – come infatti avevamo osservato – la fantasia del poeta: su di esso scaricava le sue prime energie. A quel momento ne succedeva un altro ove l'impeto schiettamente oratorio non celava l'impegno sempre calcolato della costruzione. L'apologia<sup>16</sup> prendeva il calmo accento della persuasione.

Nel nostro caso l'inno si sarebbe aperto con un *incipit* tra i più accesi e vibranti, «Dilata le tue tende, o Sionne» ed ecco riapparire, spostati su di un tono più acuto, termini che avevamo letto nella *Pentecoste*,<sup>17</sup> ma quasi per dar l'avvio ad una difesa che diventa

<sup>15</sup> L. Russo, *Intr. ai Promessi Sposi, in Ritratti e disegni storici*, Bari, Laterza, 1937, p. 235-6.

<sup>16</sup> Si ricordi la lettera all'Abate Eustachio Degola (27 febbraio 1812): «L'operetta ch'io ho pensata a Parigi, e che ora sto lavorando, non è sostanzialmente religiosa, bensì la religione vi è introdotta, co' suoi precetti, e coi suoi riti; insomma l'opera non è apologetica, qual mi pare la supponeste».

<sup>17</sup> Tu che da tanti secoli,  
 Soffri, combatti e preghi,  
 Che le tue tende spieghi  
 Dall'uno all'altro mar.

E Sionne è la Chiesa, Madre dei Santi. Ma assai più che il verso della *Pentecoste* è l'inizio di *Ognissanti* che richiama l'invocazione d'Isaia (54, 2). «Dilata locum tentorii tui et pelles tabernaculorum tuorum extende, ne parcas, longos fac funiculos tuos et clavos tuos consolida». Altre tende compaiono, come sa ogni buon lettore del Manzoni, in un passo del racconto del diacono Martino:

...Oh! vidi  
 Le tende d'Israello, i sospirati  
 Padiglion di Giacobbe...

esaltazione e che ha modi vivamente polemici (continuati del resto nella parte seguente dell'inno). Contro la vana furia che spezza gl'idoli dall'uomo stesso creati, contro lo «scherno» dei razionalisti e dei *libertins* c'è l'intangibilità di quei Santi già consacrati dalla Chiesa (*la voce di Piero*) e saliti sugli altari, i monumenti del loro operare, sui monti o nelle viscere della terra (le catacombe?), per la propagazione della fede (*le terre selvagge dove si pianta una croce*). *Chi potrà* [abbatterli]? Ma, nella strofe che segue, la contrapposizione *vergine – guerriero*, la contrapposizione tipicamente manzoniana tra gli umili e i forti, avrebbe forse riportato il poeta verso immagini più semplici e concrete: il guerriero sui campi di battaglia, «la femminetta», hanno ognuno un santo, un protettore. E potremmo continuare nelle nostre induzioni, se una misteriosissima *quercia* non ci sbarrasse a mezzo il cammino.

Il mistero viene non dirò rivelato, ma sensibilmente ingrandito, quando s'incontra, voltando il foglio, insieme con abbozzi di altre strofe,<sup>18</sup> la quartina che trascriviamo:

*La quercia di candidi gigli  
Vesti le sue fronde superbe  
Il giglio cresciuto tra l'erbe  
Con l'ombra la valle copri.*

Questo arcano matrimonio tra la forza e la purezza era uno svolgimento, in modi simbolici, dell'idea contenuta nella strofa precedente? Non significava in sostanza che la purezza, la santità (il giglio) appoggiata alla forza (la quercia), spande la sua ombra benefica sulla valle dei viventi? Ma questa «quercia» potrebbe rispondere a tutt'altra e più indecisa simbologia. È la Chiesa militante? Ed i candidi gigli i Santi sorretti dal suo vecchio tronco? Forse mosso dal fascino morale di quelle due figure, poste l'una accanto all'altra (il guerriero e la vergine), il Manzoni sviluppò poi, in maniera quasi autonoma, il «concetto». Ne venne fuori un quadro di una sua strana ricchezza emblematica, da impresa araldica, degno di illustrare le tradizioni di una famiglia devota o di un grande istituto religioso. A quel che sappiamo, non v'è più traccia di esso negli appunti del Manzoni.

\* \* \*

Su un lato del secondo foglio manoscritto si leggono tra alcune cancellature questi versi:

*A lui che di spighe i tuoi campi  
Che d'erbe i tuoi prati riveste  
A lui che le fila conteste*

<sup>18</sup> La cortesia del possessore dell'autografo non giunse sino a permetterci di pubblicare anche questi. Avvertiamo il lettore però che tra essi compaiono pezzi di strofe già conosciute, in redazioni incompiute; per es.

Tu pura, tu sola tra noi  
Tu sola dall'angue nemico  
Non tocca nè prima nè poi.

*la veste [poi cancellato]*  
*Nel grembo d'un'erba ti diè,*

*A lui che di spighe vitali*  
*Lo sterile solco feconda*  
*fronda*  
*Il farmaco affina per te*

*Che il filo dell'erba compone*  
*E il farmaco affina per te*

*I succhi del farmaco ascoso*  
*Il fil di tue vesti v'ordi*  
*A Lui che la spiga vitale*  
*Nel gambo dell'erba nascose*  
*Il fil di tue vesti compose*  
*Del farmaco i succhi temprò.*

È dunque condensato in questa pagina il processo espressivo che condurrà alla nota strofa. E raramente si avvertì da parte nostra di essere altrettanto indiscreti, di entrare senza esser visti nei complicati ingranaggi della composizione: in quel luogo, come disse qualcuno, sublime e vergognoso. Ma è impossibile sottrarsi. Ed allora si consideri come la redazione ultima della quartina sia stata raggiunta attraverso un successivo, sempre più sicuro possesso della parola e della sua esatta collocazione nel verso: un lavoro di approssimazioni, di spostamenti, di tentativi, fino a che, come in un giuoco, si ritrova la linea che combacia con l'altra e la continua, a formare un disegno.

Si fermi l'attenzione su un solo verso:

*Il fil di tue vesti compose.*

*Fil* era in principio *le fila* (*le fila conteste* che avrebbe dovuto rimare con *veste*). Successivamente sostituisce *gambo*, riferito non più alla veste, ma all'erba. Dal nuovo verso: *che il filo dell'erba compone* il termine centrale è sottratto, espulso dal verbo che richiama presso di sé l'idea della veste. Nella penultima redazione riapparivano, insieme, il *gambo* (*nel gambo dell'erba nascose*) e il *filo*: la necessità di eliminare uno dei due, e il *gambo* si trasformerà in *campo*, disposto in una nuova costruzione, che tiene conto del verso nato per primo: *A lui che di spighe i tuoi campi*.

I tentativi non continuavano, come ci s'accorge voltando il foglio, ove è trascritta senza cancellature, in questa redazione, la strofa seguente:

*Che il pino a contender coi venti*  
*E docile il salcio della mano*  
*E il larice ai verni e l'ontano*  
*Durevole all'acqua creò.*

E molte altre il Manzoni aveva già composto se egli sentì il bisogno, quasi per mettere ordine tra i suoi appunti, di farne un elenco, segnando di ogni strofa accoppiata la parola (o le parole) iniziali:

1.  $\left\{ \begin{array}{l} \textit{Cercando} \\ \textit{Il secol} \end{array} \right.$
2.  $\left\{ \begin{array}{l} \textit{A Lui} \\ \textit{Che il pino} \end{array} \right.$
3.  $\left\{ \begin{array}{l} \textit{A Quello} \\ \textit{Che spiega} \end{array} \right.$
4.  $\left\{ \begin{array}{l} \textit{E voi} \\ \textit{E come} \end{array} \right.$
5.  $\left\{ \begin{array}{l} \textit{Risale} \\ \textit{Nel pianto} \end{array} \right.$
6.  $\left\{ \begin{array}{l} \textit{Non sia} \\ \textit{Qual fur} \end{array} \right.$
7.  $\left\{ \begin{array}{l} \textit{Tu sola} \\ \textit{Il peso} \end{array} \right.$
8.  $\left\{ \begin{array}{l} \textit{Santo de' Santi} \\ \textit{Osanna} \end{array} \right.$
9.  $\left\{ \begin{array}{l} \textit{Osanna} \\ \textit{Ma} \end{array} \right.$
10.  $\left\{ \begin{array}{l} \textit{Non come} \\ \textit{La luce} \end{array} \right.$

È facile riconoscere le strofe che furono poi pubblicate. Anche la coppia 5 corrisponde, crediamo, a quella pubblicata, ma presentata in una redazione anteriore: *Risale* sarebbe stato sostituito da *Si lancia*, e *Nel pianto* dal primo verso sarebbe stato poi spostato al quarto. La coppia 6 potrebbe forse avvalorare l'ipotesi del Lesca, di strofe intermedie avanti l'invocazione alla Vergine: una almeno risulta in più nell'elenco (che il Manzoni può avere poi distrutto). Delle ultime sei strofe non ci resta nulla. Probabilmente, dopo l'invocazione alla Vergine, il Manzoni aveva pensato ad un'invocazione a Dio, al Santo dei Santi, con cui l'inno si sarebbe chiuso.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Il CRISPOLTI, nell'art. cit. pp. 35-36, ricorda di aver letto nel 1901 un ms. dell'inno ritrovato da Giovanni Sforza. I suoi ricordi non sono molto precisi. «Dopo i versi pubblicati dal De Marchi – egli dice – incominciava la seconda parte dell'inno, tutta purtroppo ad abbozzi e frammenti», e la traccia non doveva essere molto diversa da quella da noi pubblicata, che è l'introduzione e non la continuazione dell'inno (ipotesi cui

L'ultima parola – «la luce» – l'ultima parola che ci resta degli ultimi versi, forse, che il Manzoni abbia composto, può suggestionare particolarmente: come se tutto l'inno tendesse verso un punto massimo di intensità luminosa. Ma di questo non è permesso dir molto. Nè insisteremo molto sulle ragioni per cui il poeta smise di scriver versi, ragioni che, tutto sommato, hanno sempre qualcosa di imponderabile: e troppo si è parlato della «fatica» manzoniana, del suo ingegno eminentemente critico, della sua necessità di esame, di controllo, e insieme della sua cura, del suo scrupolo, della precisione, un amore della precisione che diventava una forma del dubbio, e produceva iati e corrosioni nel corpo stesso del discorso poetico.

Sta di fatto che quell'exasperante fatica esisteva già ai tempi della sua migliore stagione poetica, quando sul manoscritto del *Natale* sentì il bisogno di scrivere, come una dura confessione: *Explicit infeliciter*, o quando, cominciata il 21 giugno 1817 *La Pentecoste*, doveva finirla e stamparla, in un'alternativa di abbandoni e di riprese, sei anni più tardi. La composizione di *Ognissanti* costituì – per usare una frase dei *Promessi sposi* – «un altro fatto di lentezza non men portentosa». Ma, molti anni prima, egli, intricandosi nei cammini più disperati, in una selva di ipotesi e correzioni, aveva trovato il modo di uscirne; per *Ognissanti* ne rimase totalmente sommerso.

Perciò, pur se Stefano Stampa ci informi che «giunto ad un certo punto»<sup>20</sup> di *Ognissanti* il poeta «non poté perfezionare un verso od una strofa che non trovava bastantemente bella, e non andò più innanzi», noi non crediamo che quell'inno fosse troncato per una strofa che non correva. Anche dalla lettura degli appunti che abbiamo pubblicato, si ha l'impressione che l'inno fosse naufragato in una complessità d'intenzioni, di classificazioni, spostato entro un orizzonte forse troppo vasto che il poeta non più reggeva, con quel suo sguardo «sublimemente minuzioso». Alcuni momenti lirici risultavano ancora vivi, di una compattezza cristallina, ma isolati, staccati dal resto, divisi come per un respiro intermittente che non riusciva a dar voce e calore a tutto l'insieme.

---

dà credito l'elenco delle strofe composte). Pare che l'inno continuasse nella classificazione dei Santi che si allargava «ai molti uffici che i Santi hanno avuti e alle molte condizioni in cui si sono trovati: Santi laici e Santi sacerdoti; Santi re e Santi sudditi; e via discorrendo. Ma questa enumerazione, per quanto ricca, doveva essere rapida. Ai monaci, per dirne una, quattro soli versetti erano bastati. E ricordo che in questi la tonaca era guardata nel suo doppio aspetto, di difesa ai deboli petti e di armatura ai cuori magnanimi. La traccia finiva qui».

<sup>20</sup> S. STAMPA, *A. Manzoni, la sua famiglia, i suoi amici*, Milano, 1883, I, p. 41. Il Tosi informava il Lamennais che il poeta aveva interrotta la composizione degli inni «costandogli molta fatica per la sublimità dell'argomento», e donna Giulia già molti anni prima della composizione di *Ognissanti*, nel 1836, un anno dopo quella del *Natale 1833*, scriveva all'Arconati che suo figlio «non era più in condizione di comporre versi, anzi che ci s'era provato, ma indarno».

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GIOVANNI MACCHIA, *Un inno incompiuto del Manzoni (con frammenti inediti)*, a cura di Andrea Comboni, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 1 (2014), pp. 221–234.

L'articolo è reperibile al sito [www.ticontre.org](http://www.ticontre.org).

### NOTIZIE DEL CURATORE

Andrea Comboni è professore associato di Filologia della letteratura italiana presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'ateneo trentino.

[andrea.comboni@unitn.it](mailto:andrea.comboni@unitn.it)



### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista *Ticontre. Teoria Testo Traduzione* e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

## INDICE DEI NOMI

Nell'indice sono registrate unicamente le occorrenze dei nomi presenti nelle citazioni bibliografiche e nella bibliografia finale.

- Alonge, Roberto, 142, 156  
Alpers, Svetlana, III, 119  
Andaloro, Maria, 221  
Anderson, Benedict, 142, 146, 156  
Andreose, Alvise, 157  
Anissimov, Myriam, 125, 128, 138  
Arasse, Daniel, 106, 107, 113, 119  
Atanassov, Stoyan, 30, 34, 43, 57  
Aucouturier, Michel, 134, 138
- Balestra, Gianfranca, 165, 173  
Barberi Squarotti, Giorgio, 149, 156  
Barthes, Roland, 15–17, 27, 34, 56, 57, 107, 114, 119  
Basin, Evgenij Jakovlevič, 8, 17  
Bellos, David, 144, 156  
Benjamin, Walter, 118, 119  
Beradt, Charlotte, 92, 99  
Bergson, Henri, 55, 57  
Berman, Antonie, 167, 171, 173  
Bianciardi, Luciana, 184, 194  
Bigazzi, Roberto, 150, 156  
Binder, Guyora, 14, 17  
Blumenberg, Hans, 136, 138  
Blumenfeld, Samuel, 137, 138  
Bois, Yves-Alan, 109, 119  
Bologaro, Eugenio, 64, 68, 82  
Bongiovanni Bertini, Mariolina, 221  
Bourmeau, Sylvain, 128, 138  
Bresciani, Marco, 136, 138
- Bruccoli, Matthew J., 169, 173
- Calabrese, Omar, 106, 113, 119  
Candela, Elena, 156  
Capuana, Luigi, 151–156  
Carel, Marion, 18  
Careri, Giovanni, 117, 119  
Caretta, Laura, 142, 156  
Catalano, Ida, 221  
Cavagnoli, Franca, 173, 194  
Cañas, Dionisio, 197, 198, 216  
Chandler, Robert, 126, 138  
Chatman, Seymour, 18  
Colin, Mariella, 100  
Compagnon, Antoine, 15, 17  
Contini, Gianfranco, 222  
Corrain, Lucia, 108, 119  
Cosio, Giulia, 94, 98, 99  
Croce, Benedetto, 222  
Culler, Jonathan, 13, 14, 17, 18
- D'Angelo, Marcello, 192, 194  
Damisch, Hubert, 109, 113, 119  
De Blasi, Nicola, 147, 156  
De Caro, Mario, 127, 138  
De Robertis, Giuseppe, 222  
Del Bufalo, Marco, 126, 138  
Delabatista, Dirk, 146, 157  
Deleuze, Gilles, 106, 119  
Di Giacomo, Salvatore, 147, 148, 157

- Didi-Huberman, Georges, 106, 119  
 Dinoi, Marco, 113, 119  
 Donnarumma, Raffaele, 127, 138  
 Ducrot, Oswald, 18, 35  
  
 Eco, Umberto, 18  
 Even-Zohar, Itamar, 144, 157  
  
 Fabbri, Paolo, 119  
 Farinelli, Franco, 113, 119  
 Ferraris, Maurizio, 127, 138  
 Fitzgerald, Francis Scott, 163, 164,  
     166–169, 171–173, 185–187,  
     189–192, 194  
 Fludernik, Monica, 146, 157  
 Freud, Sigmund, 99, 100  
 Fried, Michael, 110, 119  
  
 Gambarota, Paola, 152, 157  
 Gandal, Keith, 187, 194  
 Gary, Romain, 94, 100  
 Goodman, Nelson, 22, 34  
 Greimas, Algirdas Julien, 106, 107, 119,  
     120  
 Grethlein, Jonas, 128, 138  
 Grossman, Vasilij, 125, 129, 130, 134, 136,  
     139  
 Grutman, Rainier, 146, 157  
  
 Habermas, Jürgen, 12, 13, 18  
 Hollier, Denis, 119  
 Husson, Eduard, 132, 139  
  
 Iermano, Toni, 149, 150, 157  
  
 Jacoviello, Stefano, 117, 120  
 Jacquet, Annick, 31, 34, 35  
 Jakobson, Roman, 13, 18, 164, 173  
 Jeandillou, Jean-François, 141, 157  
  
 Klinkenberg, Jean-Marie, 18  
 Koselleck, Reinhart, 92, 100  
 Krauss, Rosalind, 119  
  
 Lancioni, Tarcisio, 108, 119  
 Lanzmann, Claude, 132, 139  
  
 Lazzarin, Stefano, 86, 98, 100  
 Lefevere, André, 144, 157  
 Lejeune, Philippe, 90, 100  
 Lemonier, Marc, 132, 139  
 Levi, Primo, 91, 100  
 Lipkine, Sémion, 126, 139  
 Littell, Jonathan, 127–129, 131, 132, 134,  
     135, 137, 139  
 Lombez, Christine, 143, 157  
 Lotman, Jurij M., 117, 120  
 Luperini, Romano, 127, 136, 139  
  
 Macchia, Giovanni, 221, 222  
 Maddalena, Giovanni, 138, 139  
 Mambros dos Santos, Ricardo, 114, 120  
 Mariani, Maria Anna, 135, 139  
 Marin, Louis, 108, 110, 116, 120  
 Markiš, Simon Perekovič, 126, 139  
 Marrone, Gianfranco, 115, 119, 120  
 Marsciani, Francesco, 107, 120  
 Martens, David, 143, 157  
 Mazzoni, Guido, 111, 120, 126, 129, 131,  
     139  
 Mendelsohn, Daniel, 133, 139  
 Mengoni, Angela, 118, 120  
 Migliorini, Bruno, 143, 157  
 Millet, Richard, 128, 139  
 Montaigne, Michel de, 41, 57  
 Montani, Pietro, 113, 120  
  
 Nabokov, Vladimir, 81, 82  
 Nemiz, Andrea, 142, 157  
 Nergaard, Siri, 173  
 Nissim, Gabriele, 134, 139  
  
 Oliva, Mirela, 174  
 Osimo, Bruno, 185, 188, 194  
  
 Palermo, Antonio, 150, 157  
 Pamuk, Orhan, 112, 120  
 Panofsky, Erwin, 112, 120  
 Paziienza, Andrea, 192, 194  
 Peron, Gianfelice, 157  
 Pica, Vittorio, 142, 157  
 Picone, Michelangelo, 156, 157

- Pinotti, Andrea, 104, 120  
Poljakov, Mark Jakovlevič, 8, 17  
Prete, Antonio, 150, 157  
Prieto de Paula, Ángel L., 198, 216  
Prigozy, Ruth, 163, 174  
Proust, Marcel, 41, 58  
Pupino, Angelo R., 156
- Rapisarda, Stefano, 152, 157  
Recalcati, Massimo, 164, 173, 174  
Ribes, Francisco, 199, 216  
Ricoeur, Paul, 107, 120, 165, 174  
Rodríguez, Claudio, 198, 202, 216  
Rossetti, Enrica, 156, 157  
Rousseau, Jean-Jacques, 41, 58  
Ruggiero, Nunzio, 157  
Rushdie, Salman, 164, 174
- Safouan, Moustafa, 18, 35  
Sartre, Jean-Paul, 65, 82  
Siciliano, Enzo, 157  
Sisto, Marco, 133, 139  
Somaini, Antonio, 104, 120  
Sperber, Dan, 18, 35  
Starobinski, Jean, 38, 58  
Sternberg, Meir, 144, 145, 158  
Stoichita, Victor I., 107, 120
- Tillion, Germaine, 96, 100  
Tirinzani De Medici, Carlo, 128, 139  
Todorov, Tzvetan, 7–11, 14, 16–18,  
22–31, 33–35, 40–58, 64–66,  
68–74, 76–82, 85–101, 103,  
104, 106–112, 114–118, 120  
Tondelli, Pier Vittorio, 192, 195  
Tosco, Pietro, 138, 139  
Trilling, Lionel, 165, 174
- Uhl, Magali, 39, 58  
Uspenskij, Boris A., 117, 120
- Vecchi, Gian Guido, 85, 101  
Verrier, Jean, 46, 47, 58, 87, 91, 101  
Villani, Paola, 142, 148, 158  
Vittorini, Elio, 188, 195  
Vossler, Carlo, 146, 158
- Warburg, Aby, 106, 120  
Weisberg, Robert, 14, 17  
Whitehead, Claire, 62, 82  
Wolfe, Gary K., 64, 83
- Yubero, Fernando, 198, 216  
Zappulla Muscarà, Sarah, 151, 154, 158  
Zgustova, Monika, 126, 139



## CREDITI

La realizzazione di una rivista comporta molto lavoro, il più delle volte prestato gratuitamente. *Ticontra*, pur non avendo i fondi necessari per retribuire i collaboratori, vorrebbe perlomeno segnalare il contributo di ciascuno.

Di seguito l'elenco dei compiti e degli incarichi non altrimenti attribuiti.

I responsabili della sezione *Saggi* sono Silvia Cocco e Alessandro A. Gazzoli, della sezione *Teoria e pratica della traduzione* Elsa M. Paredes Bertagnolli e Stefano Pradel, della sezione *Reprints* Camilla Russo e Alessandra E. Visinoni.

La correzione delle bozze e il controllo bibliografico sono stati svolti da Giorgia Falceri, Alessandro A. Gazzoli, Francesca Lorandini, Matteo Fadini, Federico Saviotti, Camilla Russo, Carlo Tirinanzi De Medici e Alessia Versini.

Il progetto grafico e l'impaginazione è opera di Matteo Fadini;<sup>21</sup> la copertina è una rielaborazione da un'idea di Matteo Maroni e Luigi Stanga.

La gestione del sito internet della rivista è a cura di Carlo Tirinanzi De Medici e Matteo Fadini.

Le traduzioni sono di Andrea Binelli, Giorgia Falceri e Cristiana Pagliarusco.

Si ringrazia Stefania Sciandra per la consulenza legale.

Tutto il resto è stato lavoro collettivo della Redazione.

---

<sup>21</sup> Per i fondamentali consigli e aiuti, si ringraziano i frequentatori del forum GJT, in particolare Claudio Beccari, Francesco Endrici, Roberto Giacomelli, Enrico Gregorio e Ivan Valbusa.



# NORME REDAZIONALI

Le proposte di contributi – in italiano, inglese, francese o spagnolo – non devono superare le 50.000 battute spazi inclusi, non devono presentare indicazioni sul nome dell'autore, devono contenere un *abstract* dell'articolo in inglese e nella lingua del saggio di non più di 250 parole e una lista di massimo 10 parole chiave. In caso di accettazione del contributo, gli autori sono tenuti a fornire una breve nota bio-bibliografica non eccedente le 100 parole. Le proposte di pubblicazione – in un unico file di formato DOC, DOCX oppure RFT – devono essere inserite nella piattaforma OJS della rivista, seguendo [queste](#) indicazioni.

## I TESTO, TITOLI E SEZIONAMENTO

Il testo deve essere giustificato e composto con una sola tipologia di font di corpo 10 (le note di corpo 8), con interlinea singola.

Ogni paragrafo del testo deve presentare un rientro tipografico.

Le sezioni e le sottosezioni del testo devono essere numerate e possono presentare uno stringato titolo, gli eventuali titoli delle sezioni e delle sottosezioni devono essere in maiuscolo.

Esempio:

1. <PREMESSA>

*testo della sezione, suddiviso in paragrafi*

2. <OPERE>

*testo della sezione, suddiviso in paragrafi*

2.1 <OPERE EDITE>

*testo della sezione, suddiviso in paragrafi*

2.2 <OPERE INEDITE>

*testo della sezione, suddiviso in paragrafi*

Si prega di non inserire riferimenti incrociati ipertestuali; se necessario si inseriscano riferimenti del tipo 'si veda la nota#4', 'si veda la sezione#2', 'si veda a p.#3': la Redazione inserirà il corretto collegamento ipertestuale. Si cerchi di evitare l'utilizzo di riferimenti generici quali *supra* e *infra*.

## 2 TABELLE E IMMAGINI

Le tabelle – comprese le tavole di manoscritti – non devono essere inserite nel testo del saggio, ma in coda al contributo, e devono essere numerate e presentare una succinta didascalia. Nel testo del saggio, per riferirsi ai dati presenti nelle tabelle, si impieghino espressioni quali ‘si veda la tabella#1’; la Redazione inserirà il corretto collegamento ipertestuale e posizionerà le tabelle nella collocazione opportuna.

Le eventuali illustrazioni non devono essere inserite nel testo, ma trasmesse su uno o più file a parte di estensione PDF, JPG (JPEG), PNG, EPS, GIF o TIFF. Si invitano gli autori a fornire l’elenco delle immagini con breve didascalia in coda al saggio. Analogamente a quanto detto a proposito delle tabelle, nel testo del saggio ci si riferisca alle immagini tramite espressioni quali ‘si veda l’immagine#1’; la Redazione inserirà il corretto collegamento ipertestuale e posizionerà le illustrazioni nella collocazione opportuna.

## 3 ABBREVIAZIONI

Le abbreviazioni di misura (km, cm, m, mm) non vanno mai puntate. Si evitino le abbreviazioni del tipo sig., dott., prof. (è preferibile la forma estesa).

Abbreviazioni da comporre in tondo:

a.a. = anno accademico	N.d.C. = nota del curatore, -trice
a.s. = anno scolastico	N.d.E. = nota dell’editore, -trice
a.C. = avanti Cristo	N.d.R. = nota del redattore, -trice
c., cc. = carta, -e	N.d.T. = nota del traduttore, -trice
ca = circa (senza punto basso)	n.s. = nuova serie
cap., capp. = capitolo, -i	p., pp. = pagina, -e
cod., codd. = codice, -i	par., parr. (o §, §§) = paragrafo, -i
cfr. = confronto	r = recto (di una carta, senza punto)
cit., citt. = citato, -i	s., ss. = seguente, -i
ecc. = eccetera (senza virgola precedente)	sec., secc. = secolo, -i
d.C. = dopo Cristo	sez., sezz. = sezione, -i
ed., edd. = edizione, -i	sg., sgg. = seguente, -i
es., ess. = esempio, -i	suppl. = supplemento
f., ff. = foglio, -i	s.v., s.vv. = <i>sub voce, sub vocibus</i>
fasc., fasc. = fascicolo, -i	t., tt. = tomo, -i
misc. = miscelaneo	tav., tavv. = tavola, -e
ms., mss. = manoscritto, -i	v = verso (di una carta, senza punto)
n.n. = non numerato	v. = vedi
n., nn. = numero, -i	vol., voll. = volume, -i
N.d.A. = nota dell’autore, -trice	vs = <i>versus</i>

## 4 BIBLIOGRAFIA

### 4.1 CRITERI GENERALI

La Rivista utilizza la forma estesa sia per le citazioni bibliografiche sia per l’eventuale bibliografia finale.

A meno che la prima edizione non sia oggetto di analisi, si citino correttamente gli estremi dell'edizione consultata senza indicare i dati della prima edizione né, in caso di opere straniere tradotte, della pubblicazione in lingua originale.

In relazione alle opere critiche straniere si cerchi di utilizzare un sistema uniforme, citando dagli originali oppure dalle traduzioni ma evitando la commistione di citazioni in lingua originale e in traduzione specie per quelle di un medesimo autore.

Si citino i testi classici senza riferirsi all'edizione, a meno che una o più edizioni non siano oggetto di specifico interesse.

Nei riferimenti a componimenti poetici di classici si eviti il nome dell'autore. Si ponga l'indicazione del canto o del libro o del componimento in cifre romane, senza virgola, di seguito al titolo o al compendio dello stesso; l'indicazione del verso o dei versi è preceduta da una virgola: RVF III, v. 1; *Inf* XI, vv. 12-13; *Orlando furioso* III 4, vv. 1-2.

Per quanto riguarda le citazioni di opere latine o greche, si indichi solo il titolo dell'opera (in forma compendiata, se entrata nell'uso) eventualmente preceduto dal nome dell'autore (nella forma sintetica) se questi non è tra i più frequentati. Per i riferimenti puntuali, si faccia seguire al titolo, senza interporre virgola, il numero del libro e del componimento in cifre romane, mentre l'indicazione dei versi va fatta precedere da virgola: *Aen* I, v. 3.

Per i riferimenti biblici è sufficiente indicare il titolo del libro abbreviato seguito dall'eventuale numero del capitolo e dal numero dei versetti: Gen 46, 28-2.

#### 4.2 CITAZIONI BIBLIOGRAFICHE AL PIEDE

Alla prima occorrenza della citazione si citi nel seguente modo:

- monografie
  - Cesare Segre, *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, Torino, Einaudi, 1969, p. 1.
  - Pietro Bembo, *Le rime*, a cura di Andrea Donnini, 2 voll., Roma, Salerno, 2008, p. 1.
  - Giovanni Guidiccioni, *Rime*, edizione critica a cura di Emilio Torchio, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2006, p. 1.
- articoli in rivista
  - Eugenio Refini, *Le «gioconde favole» e il «numeroso concerto». Alessandro Piccolomini interprete e imitatore di Orazio nei Cento sonetti (1549)*, in «Italique», x (2007), pp. 17-45, a p. 18.
  - Vincenzo Guidi e Paolo Trovato, *Sugli stemmi bipartiti. Decimazione, asimmetria e calcolo delle probabilità*, in «Filologia italiana», I (2004), pp. 9-48, alle pp. 40-45.
  - Neil Harris, *Il giallo del tarlo atletico. Un'osservazione inedita di Conor Fahy sull'Orlando Furioso del 1532*, in «La Bibliofilia», CXII (2010), pp. 3-11, a p. 4.
- contributi in miscellanea

- Valerio Marchetti, *Marcantonio Cinuzzi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXV, Roma, Treccani, 1981, pp. 650-655, a p. 651.
- Ireneo Sanesi, *Per la storia dell'ode*, in *Miscellanea di studi critici edita in onore di Arturo Graf*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1903, pp. 603-619, alle pp. 603-605.
- Simone Albonico, *Le Odi di Renato Trivulzio*, in *Idem, Ordine e numero*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 73-94, a p. 80.

Nello specifico, il nome e cognome dell'autore venga sempre riportato nella forma estesa, in tondo alto/basso (es.: Dante Alighieri), la Redazione provvederà a modificare il carattere inserendo il maiuscoletto. In presenza di più autori, i nomi vanno posti di seguito: la congiunzione 'e' si utilizza nei casi di due soli autori oppure tra il secondo e il terzo nome nel caso di tre autori (nella fattispecie la virgola separa i primi due autori). Non si utilizzi l'abbreviazione 'Aa. Vv.' (cioè 'autori vari'); in presenza di più di tre autori, si faccia seguire l'indicazione *et alii* al nome del secondo autore.

I titoli e i sottotitoli vanno composti in caratteri corsivi, l'eventuale sottotitolo deve essere preceduto da un punto fermo. Questi criteri valgono per i titoli di tutte le fattispecie bibliografiche: monografie, articoli, contributi in miscellanee.

Il nome e cognome del curatore venga riportato in tondo alto/basso, preceduto da 'a cura di' oppure dalla specificazione più appropriata (ad es.: 'edizione critica a cura di'). In presenza di più curatori, si veda quanto detto a proposito degli autori. Nel caso di edizioni straniere, si conservi la forma impiegata ('eds.', 'al cuidado de', ecc.) presente sul frontespizio.

Per le opere monografiche, quindi, le informazioni da riportare sono le seguenti: Autore, *Titolo*, eventuali curatele, eventuale numero di volumi, luogo di edizione,<sup>1</sup> casa editrice,<sup>2</sup> anno di edizione, eventuali numeri di pagina cui si intende riferirsi in cifre arabe precedute dall'indicazione 'p.' (se il riferimento è a una pagina) oppure 'pp.' (se il richiamo è a più pagine). Tra l'indicazione 'p.' o 'pp.' e il numero occorre inserire uno spazio. Non si segnali la collana di appartenenza.

Per gli articoli in rivista: Autore, *Titolo*, in «Nome della rivista», numero di annata o di volume in cifre romane in maiuscolo, anno di edizione in cifre arabe tra parentesi rotonde, numeri di pagina dell'articolo ed eventuali numeri di pagina del riferimento. Si segnali il numero del fascicolo (in cifre arabe, preceduto dalla barra [/]) solo nel caso di riviste che abbiano una numerazione di pagina che riprende ad ogni fascicolo.

Per i contributi in miscellanee: Autore del contributo, *Titolo del contributo*, in (*Idem* / *Eadem*,) *Titolo miscellanea*, eventuale curatela, eventuale numero del volume, luogo di edizione, casa editrice, anno di edizione, numeri di pagina del contributo ed eventuali numeri di pagina del riferimento.

<sup>1</sup> Si citi fedelmente il luogo di edizione così come compare sul frontespizio; a titolo di esempio, si mantenga 'London' o 'Ciudad de México', come pure 'Londres' nel caso di edizioni spagnole apparse in Inghilterra.

<sup>2</sup> Con indicazione sintetica: Einaudi e Olschki e non Giulio Einaudi editore o L.S. Olschki.

### 4.3 CITAZIONI SUCCESSIVE ALLA PRIMA

Si inseriscano le successive citazioni di un medesimo riferimento bibliografico limitandosi al nome puntato e cognome esteso dell'autore, al titolo del contributo in corsivo (senza l'eventuale sottotitolo) e all'indicazione 'cit.' preceduta da virgola. In caso di due citazioni consecutive della medesima fonte bibliografica si utilizzi l'indicazione *ivi* (se il riferimento è alla medesima opera ma a una diversa pagina) o *ibidem* (se il riferimento è alla stessa pagina); per evitare fraintendimenti è però possibile citare la medesima fonte bibliografica due volte di seguito senza utilizzare *ivi* e *ibidem*, sarà cura della Redazione sostituire alla seconda citazione l'indicazione pertinente.

Esempi:

- P. Bembo, *Le rime*, cit., p. 12.
- E. Refini, *Le «gioconde favole» e il «numeroso concento»*, cit., p. 45.
- V. Guidi e P. Trovato, *Sugli stemmi bipartiti*, cit., p. 12.
- *Ivi*, p. 15.
- *Ibidem*.

### 4.4 EVENTUALE BIBLIOGRAFIA FINALE

L'eventuale bibliografia finale è composta con criteri analoghi a quelli della prima citazione, salvo che il nome degli autori è presentato nella forma 'Cognome, Nome' (i nomi degli eventuali altri autori seguono con i criteri detti sopra) e che la bibliografia è ordinata alfabeticamente per autori e per titoli. Nel caso di opere senza un autore ma con un curatore, le stesse saranno presentate nella forma 'Cognome, Nome, a cura di'.

Esempi:

- Bembo, Pietro, *Le rime*, a cura di Andrea Donnini, 2 voll., Roma, Salerno, 2008.
- Guidi, Vincenzo e Paolo Trovato, *Sugli stemmi bipartiti. Decimazione, asimmetria e calcolo delle probabilità*, in «Filologia italiana», I (2004), pp. 9-48.
- Guidiccioni, Giovanni, *Rime*, edizione critica a cura di Emilio Torchio, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2006.
- Harris, Neil, *Il giallo del tarlo atletico. Un'osservazione inedita di Conor Fahy sull'Orlando Furioso del 1532*, in «La Bibliofilia», CXII (2010), pp. 3-11.
- Refini, Eugenio, *Le «gioconde favole» e il «numeroso concento». Alessandro Piccolomini interprete e imitatore di Orazio nei Cento sonetti (1549)*, in «Italique», x (2007), pp. 17-45.
- Segre, Cesare, *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, Torino, Einaudi, 1969.

## 5 BRANI RIPORTATI

- Si indichino con tre puntini tra parentesi quadre [...] le eventuali omissioni all'interno di una citazione.

- Le citazioni brevi (inferiori alle tre righe di testo) vanno inserite nel testo tra virgolette basse o caporali (« »). Si inserisca la punteggiatura dopo la chiusura delle virgolette, mentre il punto esclamativo o interrogativo che fa parte della citazione sarà collocato all'interno. Nelle citazioni di brevi testi poetici nel testo, si segnali il fine verso con una barra obliqua.
- Le citazioni lunghe (superiori a tre righe di testo) vanno inserite in corpo minore, senza rientri né virgolette, facendo precedere e seguire una riga bianca al brano riportato. Si inserisca il riferimento della nota al piede al termine della citazione.
- Si rispetti l'alternanza originaria di tondo e corsivo, le eventuali innovazioni devono essere esplicitate in note con formule quali 'corsivi miei'.

## 6 VIRGOLETTE, APICI E TRATTINI

- « » (virgolette basse o caporali): per i brani brevi riportati nel testo o per i discorsi diretti. Per comodità degli autori, è possibile impiegare i seguenti simboli < < > > (due volte il simbolo di 'minore' e di 'maggiore') al posto delle caporali, sarà cura della Redazione sostituire tali simboli con le corrette virgolette caporali.
- “ ” (apici doppi): per i brani riportati all'interno delle virgolette basse o caporali (si usino gli apici singoli se dovesse servire un ulteriore grado) oppure per le attenuazioni prudenziali, ma questo secondo impiego è fortemente sconsigliato. È possibile utilizzare il simbolo " (in corrispondenza del tasto 2 della tastiera) per i doppi apici di apertura e di chiusura, sarà cura della Redazione sostituirli con i corretti apici doppi.
- ‘ ’ (apici singoli): per le parafrasi e le traduzioni di parole straniere. Per comodità, è possibile impiegare il simbolo dell'apostrofo sia per l'apice di apertura che per quello di chiusura; anche in questo caso la Redazione sostituirà tali apostrofi con gli apici.
- -: si impieghi il trattino breve unito senza spazi né prima né dopo per l'accoppiamento di nomi propri o geografici (es.: Tobler-Mussafia, Alsazia-Lorena), i doppi cognomi (Wilhelm Meyer-Lübke), i doppi luoghi di edizioni (es.: Milano-Napoli), per i prefissati non lessicalizzati (es.: post-sovietico);
- –: il trattino lungo viene utilizzato per isolare un inciso in una frase e, solamente nei casi di brani in prosa riportati, può essere impiegato per introdurre i discorsi diretti. Per praticità, gli autori inseriscano due trattini per indicare il trattino lungo, la Redazione sostituirà.

## 7 CORSIVO, MAIUSCOLO, NERETTO

- Vanno in corsivo:
  - i titoli delle opere letterarie (si veda il paragrafo dedicato alla bibliografia) dei film e delle opere d'arte non letterarie. Si ricorda che i titoli delle riviste devono essere posti tra virgolette basse o caporali;

- le parole straniere, latine o dialettali qualora non entrate nel linguaggio corrente;
- i termini che si intende enfatizzare;
- i versi di componimenti poetici riportati nel testo.

Si ricorda che le parentesi, i numeri di nota e le virgolette non devono mai essere in corsivo.

- Va in carattere maiuscolo l'iniziale della parola (o della prima parola in caso di espressioni composte) delle seguenti tipologie:
  - nomi che indicano epoche o avvenimenti di grande rilevanza (es: Cinquecento, Rivoluzione sovietica);
  - termini geografici solo nel caso in cui il termine in questione identifichi una regione geografica (es.: America del Sud, ma 'a sud di Torino');
  - nomi propri geografici (es: monte Rosa);
  - appellativi (es: Lorenzo il Magnifico, Federico il Saggio);
  - nomi di enti, istituti, organizzazioni e le loro sigle (es.: Università degli studi di Trento, Ministero del lavoro, Onu, Pcus). La Redazione modificherà in maiuscoletto le sigle;
  - nomi di documenti (es.: Costituzione repubblicana, Bolla);
  - nomi di palazzi (es: cappella Sistina, teatro alla Scala, ma 'Teatro alla Scala' se ci si riferisce all'istituzione e non all'edificio).
- Si utilizzi l'iniziale minuscola per i nomi di popoli, le cariche pubbliche e i titoli nobiliari, ecclesiastici o accademici. Il termine 'paese' va sempre con l'iniziale minuscola.
- Si evitino il neretto e i caratteri sottolineati a meno che non siano del tutto indispensabili.

## 8 VARIA

- Per segnalare le rime si utilizzino i due punti (in tondo) tra le parole interessate, avendo cura di far precedere e di far seguire uno spazio al segno dei due punti (es.: *cuore : amore*).
- Per la dialefe si utilizzi il simbolo ˇ sostituibile con un asterisco (\*), per la sinalefe il simbolo ^ sostituibile con il simbolo >.
- Le note vanno collocate al piede e la loro numerazione deve essere progressiva e continua. Gli eventuali segni interpuntivi devono precedere immediatamente l'esponente della nota. Il testo delle note deve essere in corpo minore.
- Per la grafia dei nomi o dei termini in lingue che usano l'alfabeto cirillico, ci si attenga alla traslitterazione scientifica (*Čajkovskij* e non *Tchaikovsky*); per il greco si segua la traslitterazione classica, senza inserire accenti o quantità vocaliche (*γνώθι σεαυτόν* : *gnothi seauton*).
- Si evitino i punti di sospensione all'interno del testo del saggio.

## 9 DATE, NUMERI

Si riportino sempre in caratteri i numeri, tranne nei casi in cui il numero sia una espressione specifica: data, orario, numero ordinale (in cifre romane) oppure il riferimento a pagine.

I numeri di pagina, di carte e di anni vanno indicati sempre in forma estesa (es.: pp. 154-164, 1915-1918 e non pp. 154-64, 1915-18), mentre i nomi dei secoli successivi al mille d.C. vanno per esteso e con iniziale maiuscola (es.: Ottocento) mentre per esteso ma con l'iniziale minuscola quelli prima del mille d.C. (es.: settecento). I nomi dei decenni vanno per esteso e con iniziale maiuscola se il riferimento è al decennio nel suo complesso (es.: la società degli anni Venti) mentre per esteso ma con l'iniziale minuscola negli altri casi (es.: scrisse fino agli anni trenta dell'Ottocento). Per abbreviare la cifra degli anni si impieghi l'apostrofo (es.: anni '30).

In caso di date complete, si utilizzi la forma comprensiva di articolo, ad es.: il 5 aprile 1530, l'11 febbraio 2010.

Non si inseriscano spazi tra il simbolo di percentuale e il numero, ad es.: 15%.

Nell'elaborare queste norme si è tenuto conto dei seguenti testi:

- *Norme per gli autori e collaboratori della Casa editrice Leo S. Olschki*;
- *Norme tipografiche per i collaboratori della rivista «Stilistica e Metrica italiana»*;
- FABRIZIO SERRA, *Regole editoriali, tipografiche & redazionali*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2004.

*a cura di Matteo Fadini*

# TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 1 - APRILE 2014

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari  
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

[www.ticontre.org](http://www.ticontre.org)

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* possono essere presentate in qualsiasi momento e devono essere inserite nella piattaforma OJS della rivista, seguendo [queste](#) indicazioni. Per la sezione monografica, invece, le date di scadenza e la modalità di presentazione dei contributi sono reperibili nel *call for contribution* relativo. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al primo numero della rivista.

## **Informativa sul copyright**

 La rivista *Ticontre. Teoria Testo Traduzione* e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.